DELLA

# IMITAZIONE TRAGICA

PRESSO GLI ANTICHI E PRESSO I MODERNI.

12

# DELLA
# IMITAZIONE TRAGICA
## PRESSO GLI ANTICHI E PRESSO I MODERNI

RICERCHE

DEL

**Cavalier Bozzelli.**

*Nos genera degustamus, non bibliothecas excutimus.*
QUINTIL. 10. 1.

---

Volume Primo.

---

LUGANO
Presso Gius. Ruggia e C.
MDCCCXXXVII.

## INTRODUZIONE.

SOGGETTO E SCOPO DELL' OPERA.

Caratteri fondamentali della critica drammatica. — Cagioni che le furono sinora di ostacolo per esser collocata nell' ordine delle scienze. — Tentativi sterili di scoprire una natura indipendente da quella riprodotta nelle opere dell' arte: — di cercare identità di essenza fra le arti del disegno e quelle della poesia: — di classificar le tragedie sopra termini estranei alla loro specifica indole. — Vanità di dispute nel parteggiar sistematicamente per antichi o per moderni, per classici o per romantici. — Impacci derivanti dalla troppa sollecitudine di svagar sempre dietro a quistioni accessorie. — Necessità di por fine alle gare, innalzandosi a pochi principii universali che sieno garentiti dalla esperienza e dalla region pura. — Condizioni invariabili che possano assicurare il successo a questa impresa.

Le dispute ardenti onde la critica a' dì nostri agita l' Europa intorno alle leggi dell' imitazione tragica, daranno materia di curiose investigazioni alla posterità. I più arditi saran tentati di credere che colla morte di Voltaire, di Alfieri e di Schiller la tragedia sia discesa anch' essa nel sepolcro: poichè veramente, per un fenomeno assai ordinario nella storia delle lettere, i critici non abbondano se non laddove mancano gli artisti. Quando l' immaginazione cessa di produrre, lo spirito umano, non più incantato da rinascenti

prodigi, volgesi tutto a riempir l'immenso vôto del presente colle portentose ricchezze del passato: e siccome il solo rammentarle porgerebbe scarsissimo alimento alla sua attività, egli si piace di chiamarle ad esame per render ragione a sè stesso del loro intrinseco valore. Il regno della critica addita naturalmente l'interregno dell'arte.

Questo giudizio intanto, benchè abbia certa generale apparenza di verità, è severo, se non pur forse ingiusto. Tragedie dettate da splendide fantasie hanno adorni a' tempi nostri i teatri di Francia, d'Italia, di Alemagna e d'Inghilterra: le quali se pel loro numero troppo ristretto non attestano il trionfo del secolo in questo ramo di coltura intellettuale, per le bellezze almeno di cui scintillano ci affidano abbastanza che il genio drammatico non è poi decaduto senza veruna speranza di più alto ed universale risorgimento. Non potendosi quindi attribuire a penuria di nobili artisti il veder tanti e sì opposti critici preoccupare il campo in questo genere di studi, conviensi rintracciare altrove le origini delle strepitose gare, che sconfortando i primi, e troppo allentando il freno ai secondi, an partita spiacevolmente la repubblica delle lettere, e sveglia, quasi direi, una specie di guerra di opinioni fra i suoi scrittori.

La critica non è in sostanza che la filosofia delle arti già esistenti ed adulte: e si esercita sopra fatti positivi, ch'ella investiga, esamina, sviluppa, per determinarne l'indole e ben discernere i principii a cui

si ricongiungono. Derivasi anch' essa, come la filosofia della natura, da quella irrequieta attività dell' uomo, onde ovunque ei sentesi colpito da meravigliosi effetti, vuol discoprirne con audacia le occulte cagioni: ed è avido sempre di apprendere e di sapere, quasi ad opportuno mezzo di estendere il suo dominio in tutto ciò che lo circonda. E forse da questa sua sollecitudine istintiva per la ricerca della verità egli trae i primi raggi di luce che gli rivelano sulla terra l' altezza de' suoi misteriosi destini. Da questo aspetto la critica è certamente una scienza in nulla dissimile da quelle che, abbracciando le sole realità del mondo esteriore, van da tutti riguardate come sperimentali e rigorose: poichè si forma per l' azione delle medesime tendenze, e mira identicamente ai medesimi fini.

Tal nacque infatti nelle mani di Aristotile, il quale non avendo a sè dinanzi che i celebrati triumviri del teatro di Atene, imprese a svolgere con acutezza non comune ed a porre luminosamente in mostra tutto ciò che nelle loro produzioni era di notabile, non in quanto agli effetti, già noti anche all' ultimo volgo, ma in quanto alle cagioni più o men destramente promosse da cui quegli effetti procedeano; o sia in quanto agli artifiziosi mezzi adoperati dal poeta per eccitarli. Non proponendosi altro problema se non quello di scorgere per via di profonde meditazioni onde potè esser desta tanta meraviglia ne' popoli per le creazioni di quei potentissimi ingegni, ei volle compilar la teoria, non dell' arte drammatica in generale, bensì di quella

di Eschilo, di Sofocle e di Euripide in particolare: per cui chiuso nei limiti della ragione avvalorata dalla sola esperienza, ei ci riesce sempre vero, sempre esatto; e non s' inganna se non laddove noi trascorriamo ad attribuirgli altre intenzioni ed altro scopo.

Nè dee reputarsi mal competere alla critica il ridurre le sue più generiche osservazioni a forme di precetti e di regole per inculcarne l'adempimento agli artisti, come ad unico espediente di aver successi. Ogni scienza, sia pur qualunque la materia di cui si occupi, vien sempre ne' suoi progressi deducendo dalle verità note una specie di astratta legislazione che le rimane inseparabile. Dopo aver diligentemente verificati gli effetti, discoperte con sagacità le cagioni, essa cerca e ritrova e coordina i legami di reciproca dipendenza, per cui non è dato agli uni di prorompere senza il concorso delle altre: ed ognuna di queste invincibili necessità rappresenta da sè stessa una legge in tutto il rigore de' significati. Così vedesi la fisica, esaminando le produzioni della natura, esercitare un poter simile a quello della critica nell' esaminar le produzioni dell' arte. L' una c'insegna richiedersi l'efficacia di certi dati dipinti per sommovere o per calmar le passioni dello spettatore: l' altra c' istruisce come per lo scontro di certe date affinità si dispon-pongono e si ricompongono i corpi.

E l' una e l' altra non creano queste leggi di propria autorità, ma unicamente le additano ai cultori del bello e del vero, ne' termini stessi onde loro

incontra di rinvenirle definite imperiosamente ne' fatti. Se non che il lungo succeder de' secoli, allargando la sfera delle nostre conoscenze intorno ai fenomeni dell' universo, e moltiplicando in varietà e in numero i prodigi delle belle arti, dovea, per una duplice azione praticata in contrario verso, render con visibile vantaggio più eminenti e sicure le doti scientifiche della fisica, la quale togliesi a soggetti delle sue ricerche le opere della natura; e con danno irreparabile spander nebbie ed incertezze sulle doti scientifiche della critica, le cui meditazioni attendono alle sole opere dell' uomo. Cotal differenza pare incomprensibile a prima vista: ma è di lieve momento il verificarla, come di assoluto bisogno il tenerla ognor presente allo spirito; poichè può tornarci ad ogni passo importantissima del pari nelle sue applicazioni e ne' suoi principii.

La natura è una ed impermutabile: preordinata da eterne idee, essa non cambia per volger di tempi o per influenza di accidenti: onde più il filosofo indagatore penetra in quella immensità, e più si avvede che le leggi veglianti ai prodotti della natura si rimangono severe, uniformi e costantemente identiche a sè stesse. L' uomo è per l' opposto uno e molteplice, invariabile e variabilissimo; secondo che si considera o quale il primo cenno della creazione lo collocò dotato di facoltà ingenite sulla terra, o quale ei vien del continuo modificandosi e ritemprandosi a diverse mête pel ricorso de' nuovi bisogni, de' nuovi costumi, delle nuove maniere di vivere e di sentire della umana

stirpe costituita in società civile: sì che il filosofo il quale intende a investigar le leggi inerenti ai prodotti dell'uomo, le vede in parte sformarsi e riformarsi ad ogni generazione, e seguir così l'ordine de' mutamenti al che va soggetta la sorgente stessa da cui emanano.

I primi smarrimenti della critica nascono allora dalla difficoltà di separar nettamente que' due personaggi di cui l' uomo si compone: per cui dinanzi a menti volgari quel ch'ei genera per impeto di facoltà essenziali ed immutabili, riman confuso a quanto ei fa per segreto impulso di mutabili ed accidentali circostanze; e tutto in lui è indistintamente rivestito di un abito d' importanza che rimescola e sovverte le più semplici idee. Niuno forse avrebbe di ciò a compiangersi se non come di ogni altra inevitabile fralezza umana: ma la critica stessa diè le più volte motivo di aggravare quella sua trista condizione; lasciandosi preoccupare sia da orgoglio di sfoggiar dottrine o troppo ambiziose o al tutto estranee al suo ufficio, che la traviarono in mille direzioni opposte, sia da misere passioni di setta che la distrassero da quella dignitosa imparzialità la quale è sola capace di conciliar fede agli esami ed autorità alle decisioni.

Quindi quelle sue incontentabili cure, onde troppo affaccendandosi a portar grandi masse di luce nelle materie che vuol chiarire, abbaglia chi guarda, e non illumina in nulla gli oggetti in cui altri guarda: quindi que' suoi giudizi dettati o da cieche prevenzioni di parte, ov'è più mestieri che predomini una intelligenza

libera ed indipendente, o da sistemi generici e stentati ove le variazioni de' fatti escludono irremisibilmente ogni pratica di sistemi: quindi finalmente quella sua legislazione, incerta come parto di scienza, pericolosa come regola d'arte, importuna e contraddittoria come tutte quelle che il capriccio e la precipitazione impongono senza il menomo contrassegno che le indichi attinte dalla essenza medesima delle cose. Questo particolare assunto merita di fermare alcun poco la nostra attenzione; ed a giustificarne i termini poche avvertenze basteranno, allegate unicamente in via di esempi.

Le belle arti in generale imitano la natura; e di tanto più acquistan pregio di mirabili agli occhi altrui, in quanto quella imitazione risulta più fedele, più armoniosa, più splendida. La critica sentì questo fatto che parla eloquente al buon senso di tutti gli uomini: ma divenuta ricca di filosofici dettati, pensò giovarsene tentando un'astrazione ardita, che tardi o presto dovea balestrarla di là da ogni spazio prescritto dalla ragione. Poichè avvisossi d'indagar da sè direttamente nelle opere della natura gli archetipi del bello e del sublime, confidando poter con questa fiaccola preesistente alla mano giudicar con più credito e solidità del merito inerente alla produzione dell'arte. Questo metodo a priori, siemi l'espressione concessa, non potea fallire di darle una troppo esagerata idea della sua propria importanza: e non però si avvide che simili pretensioni, di cui ciascun critico ha poi

fatto per sè la sua parte, sono delirii di spirito impaziente che cerca la verità per sentieri opposti a quelli che menano a discoprirla.

Io assumo dal mio canto, che la natura, operando sempre con ispirazioni complessive, rivelasi agli artisti e in niun modo ai critici: questi ultimi non possono ravvisarla se non in quanto essa è riprodotta nelle opere dell'arte. Se teatri non fossero mai stati, il più animoso filosofo si affaticherebbe invano a rinvenirne di suo solo moto le leggi. La critica non può dalla natura scendere all'arte, bensì dall'arte risalir per gradi alla natura; non avendo mezzi di trovarsi a contatto con l'una se non in quanto l'altra le serve di guida e d'interprete. Non vi ha dubbio che una volta entrata in quei dominii, essa è ben atta ad inoltrarvisi quanto può e vuole; ed a far buon uso del suo ministero per decidere con termini sicuri di comparazione se i ritratti che se le spiegano dinanzi corrispondano perfettamente ai loro originali: ma non deve obbliar giammai che in origine le cortine di quel santuario le vengono schiuse dall'arte; poichè se appartiene al giudizio lo scernere il bello filosofico, il quale consiste nell'accordo de' principii coi fini delle esistenze, appartiene alla sola fantasia il sorprendere il bello estetico, il quale tende a inebriare i sensi e a porre in tumulto gli affetti.

E quando ella sviasi da questo cammino si perde in laberinti di tenebre: come quella specie di filosofia che vuol partire dall'infinito, mentr'essa non vi giunge,

se pur vi giunge, che dopo aver percorso a più potere il finito: o come quella specie di politica che vuol riordinare la società civile indipendentemente dalle condizioni di fatto che la costituiscono, ed inventa utopie stranissime, eccitanti il riso e lo scherno. All'arte stessa non possono che ridondar gravissimi danni da questo sistema di procedere a rovescio: poichè allora corre rischio di scambiar la natura intormentita e messa a brani che la critica presume di scoprire per dissezioni anatomiche, con quella integra e piena di vita che manifestasi al poeta per effusioni spontanee d'immagini e di affetti. Per cui ravviluppata in così malaugurate prevenzioni, la dipinge talvolta equivoca, più spesso assurda, gelidissima sempre: e l'artista vien come sacerdote che uomini profani pretendono istruire negli oracoli della divinità di cui egli solo conosce i simboli ed i misteri.

A questo primo traviamento della critica, nato da vanità di sapienza, è da giugnersi un secondo che può senza scrupolo imputarsi a vanità di erudizione. Le belle arti sono certamente ramificazioni di una sola e comune sorgente; ed an fra di loro un cotal legame occulto di corrispondenza che fa reciprocamente rifluir su tutte la luce onde ciascuna di esse è individualmente rivestita. Ma sarà sempre pernicioso e sterile il disegno che taluni assai leggermente accolsero, di riunirle insieme in un vasto impero, e sottometter le une alle particolari discipline ordinate per le altre; additandoci l'esperienza che la natura stessa

ha diligentemente partite queste arti in colonie diverse, i di cui confini senza dubbio si toccano, ma di cui ciascuna ha leggi sue proprie che si rimangono estranee ed inapplicabili alle altre. La massima dell'*ut pictura poesis*, che Orazio pose in voce dopo Simonide, è vera infatti quando si riferisce ai soli effetti generali prodotti da quelle due arti, ma falsissima quando arrogasi di confondere i principii in cui esse si fondano, e i limiti entro a cui sono a vicenda rinchiuse.

Pur nondimeno ha sedotto uomini dottissimi, i quali con potenti sforzi si sono industriati di provare esservi tra le condizioni della poesia e quelle della pittura identità perfetta ed assoluta. Nè la pretesa novità del concepimento nel trarne paralleli per illustrar l'una con l'altra, sta realmente altrove che nel solo abuso che se ne è fatto. Poichè gli antichi nè pur essi sdegnavano siffatte corse da un regno all'altro dell'arte; ma usandone sempre ad attingervi similitudini e metafore; o sia paragonando talvolta un bel brano di poesia a un bel quadro, a un bel gruppo di statue, a fin di esprimere la commozione analoga che l'animo ne risentiva. I moderni si sono ingegnati d'interpretar quella massima con forzati comenti in un senso tutto letterale: ed oggi, secondo il nuovo dizionario venutoci dalle rive del Danubio, non si parla in Europa che di tragedia-scultura e di tragedia-pittura; e vi ricorre a dritto e a traverso chiunque vuol procurarsi fama di pensator profondo e sagace.

Invano Lessing pose in movimento tutta l' ampiezza e tutto l' acume della sua mente per combattere un così erroneo giudizio: egli ebbe la gloria di scrivere un'opera luminosa, senza ottener quella molto più lusinghiera di guarire i critici di questa lebbra che sempre più imperversa e contamina. Nè con elucubrazioni siffatte il danno si ristringe a manometter solamente la logica delle arti. Il giovine poeta che per la timidezza sì naturale alla sua età non ha ancor preso il suo libero volo, arrestasi stupefatto innanzi a ravvicinamenti di cose fra loro disgiuntissime ed eterogenee: e nel dubbio se a ben ordire una tela drammatica debba studiare in una statua o in un quadro, e tor consigli da un Zeusi piuttosto che da un Prassitele, trova più facile il gittar da sè lungi la penna, e imputridirsi nell' ozio e nella oscurità. Passo ad altro, perchè mi sarà bisoguo di ritornare altrove su questo ingratissimo argomento.

Nei moderni, l' accresciuta quantità delle produzioni tragiche apparse in luce ne' diversi tempi, avea già resa inquieta la critica intorno alla difficoltà di leggere in tanta varietà di concepimenti i principii comuni da cui esse tutte discendono. Molti ebbero quindi ricorso al partito di distribuirle in classi, per aver così più agevoli le vie da giudicarne, ed astrattamente parlando, non era in ciò da biasimarli. Le classi che niuno riguarderà mai come realità positive, sono però metodi intellettuali, attissime a render più comprensive le nozioni degli individui, e a collocarle in legame

nel tesoro della memoria: nè quel che i fisici han praticato con applauso nelle opere della natura, potea esser vietato ad altri di tentare nelle opere dell'arte. Che anzi è questa la natural tendenza dello spirito umano ovunque il perenne aumentarsi de' fatti minaccia di traviarlo in induzioni equivoche o assurde; ovunque a ben conoscere il vero dal falso, non vi ha per lui altro idoneo mezzo che quello dell'ordine, della gradazione e del rigoroso concatenamento delle idee.

Sembra però che il più degli eruditi, visto appena l'obbietto, vi si drizzassero precipitosamente senza molto impacciarsi o sceglier le più brevi e sicure vie da potervi giugnere con successo. Percorrendo la storia del teatro tragico, si fermarono alle prime differenze, alle prime somiglianze visibili: e spesso per troppo travagliarsi a esaminarle a lungo, perderono d'occhio quelle che ricongiungendosi più intimamente all'essenza di questo ramo di poesia, erano pur le sole feconde di conseguenze invariabili e luminose. Per cui le loro minutissime industrie, mirando con un grande apparato di dottrine a notar cose che non aveano alcuna importanza in sè stesse, non fruttarono per circa tre secoli se non classificazioni volgari ed ugualmente sterili per la gloria della critica e pei vantaggi dell'arte. I comenti, quasi prove miracolose d'ingegno indagatore, si moltiplicarono alternativamente a distinguer le tragedie di lieto o di tristo fine, di semplice o di complessa orditura, di mutabili o di fissi

luoghi di scena, di lunghe o di corte successioni di durata, di peripezie rannodanti o disnodanti l'azione, di soggetti inventati o attinti da tradizioni storiche o favolose, etc.

In questi ordini di ricerche l'obblio dello scopo era manifesto, benchè da niuno avvertito; e la intemperanza della polemica non tardò a renderlo ancor più assoluto e letale. Poichè in alcuni la religione del passato, in altri la carità del presente, in questi la predilezione ai sistemi, in quelli il dolce solletico di contraddire, in tutti finalmente le occulte gelosie e l'amor proprio inflessibile che non mai cede o perdona, concorsero a metter giù ogni retta investigazione di principii, e a suscitar contese puerili di opinioni, di cui restano ampie memorie come delle atroci di sangue. Ciascuno ammirandosi delle speciali bellezze di un tragico o di un altro, senza brigarsi di scernere se fossero essenziali o puramente accessorie alla tragedia, le trasformò in altrettanti dogmi di fede, contro alla cui infallibile autorità sarebbe stato eresia il dubitare: tutto in un momento fu combustione e discordia; e mentre il fervore della passione tenne in molti luogo di ragionamento, le seduzioni più o meno insidiose dell' eloquenza dettero sovente al falso le sembianze del vero.

Il campo non fu dato altrove ai diversi combattenti con maggior pompa e solennità, quanto in Francia ai tempi di Corneille, che ne fu la prima vittima propiziatrice. Le minime quistioni furono generalizzate

e raccolte in una fondamentale, il cui scioglimento venne indicato a solo premio della vittoria; ed era di decidere qual fosse la preminenza meritata in questo genere dagli antichi sui moderni o dai moderni sugli antichi. Fra i più discreti, gli uni sosteneano che per quanto i moderni si sforzassero di leggere ne' modelli greci le buone regole della tragedia, il teatro di Atene rimaneasi tuttavia senza rivali, come uno di quei capi d' opera della scultura antica che destano dall' un canto la meraviglia e dall' altro la disperazione di riprodurli: gli altri rispondeano che per quanto le produzioni greche avessero in ciò del maestoso e del perfetto, il teatro moderno offria nondimeno una serie di splendide combinazioni, le quali per esser sovente calcate a diversa norma, non rifletteano meno gloria in questo prodigioso ramo dell' arte. E sino a che non furono oltrepassati i limiti del buon senso, questi loro mutui argomenti, benchè astrattissimi, non erano al certo dispregevoli.

Ma i più ardenti non poteano star paghi a tanta debolezza di modi, ed esigeano mischie più risolute ed intrepide. Quindi, o facendo astrazione dalle opere, deprimevano i poeti contemporanei sol perchè non erano per avventura fioriti sotto il governo di Pericle e stati beati di un sorriso di Aspasia; o anche degnandoli di esser giudicati dalle loro opere, non attendeano che a misurare col compasso aristotelico alla mano le sole dimensioni geometriche delle forme di esecuzione. Percui nel primo caso obbliavano che la

natura fu feconda di grand'ingegni in tutt'i tempi e in tutt'i luoghi; e che l'ammirazione per gli uni non può aversi a sufficiente e ragionevol motivo da far vilipendere gli altri: e nel secondo nè pur sospettavano che i fondamentali principii dell'arte potessero non aver nulla di comune colla meccanica struttura degli orditi. Oggi noi ridiamo di quelle vane querele, ormai divenute ignominiose ai morti e rincrescevoli ai viventi. Ma se quei paladini dell'antichità risorgessero, non avrebbero dritto di rimandarci con usura la derisione e lo scherno?

Poichè finalmente al cominciar di questo secolo, sì giustamente altiero della sua civiltà e de' suoi lumi, la medesima lutta, benchè sotto diverse apparenze, si riprodusse con più alto strepito. Le tragedie furono distribuite in due grandi scuole generali; e con due vocabili, forse ugualmente barbari, ugualmente coniati oltre ogni regola di etimologia e di espressione, l'una fu chiamata classica, l'altra romantica. Nè vi ha pure un menomo sospetto che tal classificazione mirasse a somministrare un metodo all'intendimento: poichè critici ed artisti, lanciandosi a combattere chi per la scuola classica, chi per la romantica, si dichiararono immediatamente fra loro una guerra irreconciliabile. Il che prova che la contesa era dettata evidentemente anch'essa da pretensioni di preminenza; ciascuno estimando che il vero ed il bello fosse dal suo lato, e tutto dal lato opposto del pari falso e deforme: sì che que' due nomi, non che additar fatti positivi,

rappresentano passioni di parte, e vengono come due insegne spiegate in alto per riconoscersi nelle pugne e scagliarsi a vicenda colpi più sicuri e mortali.

A chi mi domandasse, se per una ipotesi arbitraria io creda realmente impossibile che l' una delle indicate scuole contenga in sè bellezze di un ordine superiore a quelle dell'altra, risponderei sollecitandolo a notar di passaggio una verità generale, che a niuno, spero, verrà talento di contraddire. In un'opera d'immaginazione vi ha sempre de' pregi assoluti che appartengono indistintamente a tutt'i tempi e a tutt'i luoghi; poichè ritraggono direttamente dalla natura, e laddove mancano, l'imitazione è fallita: e non è da negarsi che ove si prendano questi soli a termini di comparazione, si possono raccoglier dati sufficienti a preferir l'una scuola all'altra. Ma ve ne ha pure che sono pregi di convenzione, variabili secondo le circostanze e le maniere di sentire delle società contemporanee, i quali comunque adoperati non nuocciono alla fedeltà dell'imitazione per verun riguardo: e si vorrà consentire che, fondar dottrine e preferenze in questi ultimi è per lo meno un lavoro sterile, perchè non dischiude vie nuove ad alcuna utile conseguenza.

Or io sostengo esser ciò precisamente che fa sì equivoca la distinzione ammessa fra classici e romantici: poichè le differenze sulle quali è stabilita, si riferiscono tutte a materie personificate e a semplici forme di esecuzione; cioè a doti accessorie che

rimanendosi estranee a quelle leggi fondamentali che riguardano i principii e l'essenza dell' arte drammatica, si lasciano facilmente discernere senza il dotto aiuto de' critici. Percui non essendosi ancor trovato mezzo d'intendersi, la lite sulla vicendevole preminenza pretesa dagli uni sugli altri, pende indecisa; o per dir meglio, ciascuna delle parti contendenti, non avendo di che convincersi nelle ragioni della parte avversa, suppone la contesa definitivamente risoluta in favor suo. Sarebbe qui prematuro il distendersi oltre su tal quistione, di cui mi avverrà più volte di parlare in seguito, secondo che può successivamente esigerlo il nesso delle mie idee. Nondimeno stimo per ora utile di prepararne l'esame con qualche general considerazione, che tenda, non foss' altro, a metter perplessità negli animi preoccupati. E mi torrò un solo argomento, il quale parrà forse volgare a taluni, ma evidente a molti e irrepugnabile a tutti.

Chi è il giudice del bello drammatico? — Non certamente l'intelligenza. Questa facoltà spiega e non determina i fatti; cerca le cagioni e non l'esistenza de' fenomeni; tutto quello infine in cui ella opera, le vien somministrato da potenze indipendenti ed estranee. Il giudice del bello drammatico è il sentimento; poichè la bellezza e la difformità, del pari che il piacere ed il dolore, risultano in noi da impressioni istantanee e non da calcoli algebraici; da voli impetuosi e non da giudizi riposati. Nè in che propriamente

csso consista, può esprimersi con parole: chi nol discerne attivo e prorompente nel fondo stesso della sua coscienza, non sarà mai in istato di farsene un' idea per logiche definizioni. Ma qual sentimento ha dritto di essere esaltato a così nobile ministero? — Non certamente quello dell' individuo: i pregiudizi succhiati nell' educazionc, le abitudini contratte in una ristretta sfera di studi, le conformazioni più o meno felici degli organi sensitivi, la vanità infine di non tenersi mai per ingannato, lo rendono equivoco e sospetto.

Il vero, imparziale e legittimo giudice in questo particolar soggetto è il sentimento pubblico, quello sopra tutto che si forma caldo, spontaneo ed irresistibile nei recinti stessi del teatro. Poichè in una moltitudine ivi riunita e non ad altro intesa, le differenze individuali spariscono; i vizi alteranti la natura perdono il loro predominio; le anime per una magia incomprensibile vengono armonizzate fra loro dall' unità d' incanto della rappresentazione; onde questa, penetrando a traverso di esse per un cammino direi quasi identico, vi eccita commozioni ugualmente identiche: e per questa azione e reazione reciproca di liberi affetti, per questo prodigio d' illusione imperiosa, che manifestandosi con ripetuto successo rapisce gli uomini alle contraddittorie realità della vita comune per trasportarli nell' ideale armonico dell' universo gigante, il bello drammatico non

incontra ostacoli al suo meritato trionfo, e la verità vi è scorta vergine nel suo santuario.

Se infatti si eccettui la grettissima scuola dei d'Aubignac e dei Dacier, questa opinione, per la sola evidenza di cui è rivestita, non ebbe uopo di troppe ricerche per esser da tutti abbracciata; e risale ingenua sino alle prime origini della critica. Aristotile dicea: *Perciò meglio che un solo, qualunque siesi, giudica sempre una numerosa adunanza; ed è più sicura dal pericolo di esser contaminata. Siccome l'acqua abbondante, assai men che la scarsa, così il consenso di molti, assai men che quello di pochi, è alla corruzione soggetto.*

Partendo da questo principio che l'esperienza convalida, noi scorgiamo nella storia moltitudini di popoli accendersi di ugual meraviglia, e con lunghe e continuate prove, per tragedie apertamente dissimili e in quanto alle materie sensibili nelle quali occorse ai loro autori di adagiarle, e in quanto alle forme di esecuzione di cui piacque loro di rivestirle. Ma se a promovere il bello drammatico è legge invariabile della natura che quelle materie e quelle forme debbano essere al tutto romantiche, ond'è che la Grecia, l'Italia e la Francia non rinvennero nulla di difforme in vederle classiche? Se pel medesimo aspetto è legge invariabile della natura ch'esse debbano rimanersi classiche, ond'è che l'Inghilterra, la Spagna e la Germania non rinvennero nulla di difforme in vederle romantiche? E non è allora da credere che qualche cosa di più alto e vivificante si celi per entro a quelle

variatissime ed opposte combinazioni, che irradiandole tutte della sua luce, susciti per tutte indistintamente lo scoppio degli applausi popolari?

È certo che la critica la quale invece di correr dietro a quel torrente di opinione universale che si forma impreveduto e libero ne' teatri, imprende con ardita dialettica a contrastarlo, può in alcuni casi, e in quelli specialmente di tendenze morali, non del tutto ingannarsi; perchè allora esercita ufficio di moralista, e veglia alla garentìa del decoro e della rettitudine. Ma in quanto a sensazioni complessive, come nel caso di cui si tratta, ella non può assumere tanto impero senza incorrere nella immodesta pretensione di riguardar come stolto il sentimento di tante e sì diverse nazioni, o come barbare le epoche del loro più raffinato incivilimento. Non dispregino i dotti questa considerazione di semplice buon senso, per ciò solo che non la veggono passata per le filiere di una mistica ed incomprensibile metafisica: e convengano esser più sicuro partito di ammettere, che riferendosi quelle materie e quelle forme a puri bisogni di circostanza e di convenzione, potè tanto quei che le scelse e le dispose in un modo, quanto quei che le scelse e le dispose in un altro, conferir pregi indipendenti alle sue opere d'ingegno, e rapir da questo lato la costante ammirazione de' popoli.

Nè ciò è pur tutto. Ond'è che due tragedie della stessa mano, della stessa scuola, del pari ordite con alto e possente artifizio, e ricche di situazioni pietose

o terribili, non lascian sempre nell' animo dello spettatore impressioni del pari vaste, profonde e durevoli? Questo fatto è garentito dalla esperienza, e ve ne ha esempi a dovizia in tutti gli autori, sien moderni o antichi. E confido che non potendosi attribuire cotal differenza di effetti nè alle materie nè alle forme che io suppongo identiche in amendue quelle opere, niuno potrà sfuggire alla necessità di riferirla unicamente a doti di più nobile tempra e più inerenti allo scopo ed all' essenza dell' arte, che s' incontrano piuttosto nell' una che nell' altra. A quali dunque, o di queste proprietà che sono impermutabili, o di quelle che variano sempre per concorso di accidenti, è da fermarsi con sicurezza per ordinar classi e stabilir preferenze in favore dell' un genere o dell' altro?

Queste misere gare sono di tanto più irragionevoli, in quanto la più o men libera disposizione delle forme dipende in gran parte meno dalla volontà del poeta che dalla propria indole del soggetto: perciò gli opposti sforzi dei critici nel definir troppo astrattamente i modi da usarne an contribuito non poco ad inceppare il volo degl' ingegni, e mi sarà più volte occasione di farmi increscere di questa tristissima conseguenza. Coloro che difendono i classici, accumulano regole sopra regole e fulminano anatemi tanto da stordire ed abbattere la più impetuosa delle immaginazioni: coloro che parteggiano pei romantici, vorrebbero fare una regola severissima del non averne di alcuna specie; e sotto maschera di libertà si sdegnano

intolleranti contra chiunque non osi calpestar finanche il buon senso e la costante pratica de' teatri. Così vi ha sempre tirannia negli uni, tirannia ancor più strana e più violenta negli altri.

E di ciò nasce che un poeta infatuato della scuola classica, imbattendosi in un soggetto eminentemente tragico, ma complicato di avvenimenti, di caratteri e di affetti che non possono scindersi, lo abbandona per la difficoltà di ridurlo convenientemente a quelle forme di scheletro in cui egli immagina esser tutto riposto il bello drammatico: un altro invanito della scuola romantica, incontrando un soggetto ugualmente tragico, ma semplicissimo di affetti, di caratteri e di avvenimenti che non possono esagerarsi, lo abbandona per la difficoltà di appiccarvi opportunamente quegli strepitosi episodi, quelle scene parasite, quel trambusto di casi straordinari in cui egli crede che la bellezza drammatica esclusivamente consista. In tal modo, grazie alle oziose dispute della critica, gl' ingegni si addormentano, e non vi ha stimolo che basti a svegliarli. Poichè non tutti finalmente posseggono il coraggio e la superiorità del defunto patriarca di Weimar, il quale non si fe' scrupolo in trattar l' Ifigenia e l' Egmondo con due opposti metodi di esecuzione, perchè imperiosamente lo esigeva la natura de' soggetti.

Che poi gli artisti dien tanto ascolto ai critici, allor che il solo favor pubblico può assicurare l' immortalità alle loro opere, non è da stupirne, chi per

poco si addentri nei segreti delle passioni umane. La voluttà del trionfo ottenuto nei recinti del teatro è avvelenata sovente al poeta da quelle analitiche riflessioni che da parte degli eruditi ei già prevede dovergli la dimane romoreggiare d' intorno: e nell' atto stesso ch' ei se ne irrita come di un' ingiusta perturbazione, si lascia pur vincere dalla sollecitudine di non trovarsi in molta opposizione cogl' incontentabili, de' quali non gl' incresce di conciliarsi le lusinghe e di rimovere i biasimi. Alfieri deponeva tutta l' alterezza di quel suo animo sdegnoso nel percorrere le pettegole balbuzie che gli scriveva il Calsabigi: Voltaire avrebbe voluto veder deportato Freron oltre l'Atlantico, quando dovea mandar sulle scene alcuna sua nuova tragedia: e Schiller nel dettare i suoi lavori teatrali sentivasi compreso d' involontario spavento al solo nome del famoso drammaturgo dell' Elba.

Taluno vorrà forse rammentarmi che secondo l' avviso di dotti scrittori moderni, la differenza fra classici e romantici sta non pur nelle materie e nelle forme, come io sin qui ho preteso, ma e altresì nella stessa indole costitutiva dell' arte tragica. Di questa obbiezione che io avea già preveduta, mi occuperò di proposito nel progressivo corso dell' opera. Sarebbe intempestivo il discuterla in questa introduzione, ove se io la toccassi anche di passaggio, rischierei, per difetto di prove materiali che non ho qui spazio di addurre, di addossarmi la taccia di singolare e di bizzarro. Poichè invero chi non mi terrebbe a promotore

di paradossi, ov' io per esempio dicessi bruscamente, che facendosi astrazione dai soggetti e dalla lor varia struttura organica, le tragedie di Sofocle e di Shakespeare sono essenzialmente della medesima scuola, del medesimo genere, senza nè pur l'ombra di alcuna real differenza fra loro? E intanto io credo ingannarmi in tutte le mie opinioni, eccetto in quest' una; e spero di darne altrove argomenti della più geometrica evidenza.

Ed io non ho nè il merito nè la fortuna di essere stato il primo a ravvisar la quistione da questo aspetto. Non mancarono ingegni onorati, i quali vedendo la critica aver tanto fatto sin oggi per le dissensioni, e trascurato sempre di far qualche cosa di produttivo per la concordia, attesero a rendersi arbitri pacifici fra le due scuole, tentando con ragioni plausibili di ridurre i combattenti a patti vantaggiosi, e destramente tirandoli a riconoscere il torto e il dritto delle loro inflessibili prevenzioni. Ed è a dirsi che non discernessero altra differenza fra di esse oltre a quella da me indicata di sopra: poichè nei loro arbitramenti non furono d'altro solleciti che di mostrar la necessità e la convenienza di dare una interpretazione più estensiva alle leggi classiche, più ristrettiva alle romantiche, per così ristabilire qualche armonia ne' sistemi, scotendo il giogo troppo assoluto degli aristotelici, senza cadere nel disordine di complicata esecuzione attribuito ai loro antagonisti.

Se non che le buone intenzioni non bastavano; e questo che par sì lodevole, è forse in sostanza il pessimo de' consigli. Primo, perchè l'essenza dell'arte drammatica stando altrove che nelle forme, è un inganno il supporre con tanta fiducia che quella divenga subito una e semplice, sol che si faccia disparire la così opposta diversità di queste. Indi, perchè nel modo ordinario di concepir l'oggetto delle dispute le vie d'intendersi rimangono inaccessibili; essendovi da questo canto un altro ostacolo potentissimo a distruggere ogni favorevole conciliazione. I diversi partiti, difendendo le norme da essi adottate con argomenti che dai due lati non mancano al certo di solidità, le affiancano tutti dell'autorità misteriosa della natura che a gara invocano; sì che quest'ultima s'inframmette come un solo e medesimo Dio, il quale pugnando pe' due campi nemici, rende la vittoria impossibile ed ogni tentativo di concordia illusivo. Chi sarebbe tant'oso di contraddire a ciò che gli uni e gli altri sostengono, senza esser tacciato da amendue le parti di profferire una bestemmia contra la natura?

Era quindi più utile di cedere a ciascuno le sue pretensioni, onde classici e romantici fossero distolti dal timore di perdere o una servitù che gli uni estimano felice, o una licenza a cui gli altri dan nome di libertà. E ciò non per far pompa di una indulgenza di cui essi avventuratamente non an d'uopo; ma perchè, ripeto, versando le contese sopra qualità secondarie, le quali, siccome proverò altrove, non

possono esser mai sottoposte a freno di leggi veramente stabili ed uniformi, la critica non ha modelli sicuri da offerire per convincer gli uni e gli altri del biasimo in cui incorrerebbero nell'allontanarsene. Assopite così le passioni col dar loro agevole sfogo, l'importante era di ritrarre per così dire i rivali dai loro mutui trinceramenti, ove tutti, come ne' castelli incantati dell'Ariosto, vivono sotto una specie di magia che impedisce loro di riconoscersi; onde trasportati in altri elementi si ripongano in massa per una strada comune che li guidi alla meta senza bisogno di metter giù le loro vicendevoli bandiere.

Ma ed oltre alle materie ed alle forme, vi ha dunque altro a scorgere in una tragedia? Io confesso ingenuamente di crederlo. A me sembra che precedentemente ad ogni personificazione di avvenimenti e ad ogni tessitura di scene, la fantasia di un vero poeta sia fortemente investita da una immagine di un ordine più alto, che lo spettacolo della natura fa nascere in lui come una specie di germe dotato di moto e di vita, il quale attende di esser fecondato per acquistar visibili apparenze, e dal cui successivo sviluppo ed incremento risulta la prima e fondamental nozione della tragedia. Le materie e le forme non vengono in seguito a riunirvisi che per darle corpo ed apparisscenza organica, a fin di renderla capace di esser facilmente trasmessa all'immaginazione altrui per l'intermezzo de' sensi: percui quella rimansi essenzialmente una ed immutabile, come la natura stessa da cui

deriva; queste essenzialmente moltiplici ed arrendevoli a tutte le possibili combinazioni, come l'uomo che diversamente ritemprato dalla società in cui vive, le dispone e le coordina.

Se per conseguenza la critica, leggendo con attentissima cura in tutte le tragedie scritte dall'origine del teatro greco sin oggi, s'ingegnasse a discernere in che propriamente questo pensier primitivo consiste, e qual è l'indole di quello che nascondendosi per entro alle più notabili di esse, le ha colla sua sola presenza improntate del pregio di capi d'opera dell'arte; se di più ella giugnesse a provare che in quest'unico pensier primitivo, il quale può chiamarsi l'alito animatore di tali produzioni poetiche, s'incontrarono per solo impulso di genio i sommi uomini delle più opposte scuole, alle cui meravigliose creazioni le materie, le forme e gli accidenti poteano concorrere a dar nuovi risalti, ma non ad aggiugnere nuovi elementi di vita; questa critica non imporrebbe silenzio a così romorose controversie, tentando, non di comporle, bensì di annientarle con una semplice distrazione di scopo, che lasciando a ciascuno la facoltà di operare a suo senno, li riunisca tutti nel possesso del tesoro a cui aspirano?

A questo unico fine tendono le mie presenti ricerche intorno all'imitazione tragica. E protesto che con le antecedenti considerazioni io non ho inteso giudicar la critica altrui, ma solamente assegnar de' limiti alla mia. Nè avrei potuto altrimenti manifestar

le ragioni, percui tanto io mi diffidi della pretensione di scoprir da me solo una natura indipendente da quella che vedesi riprodotta nelle opere dell' arte; percui io rigetti ogni estraneo soccorso che alle arti della poesia vogliasi andar mendicando con mezzi stentati dalle arti del disegno; percui finalmente io non annunzi, con estasi più voluta che sentita, di parteggiar sistematicamente per antichi o per moderni, per classici o per romantici. Sì che risulterà pienissima la mia giustificazione, ove realmente mi avvenga di provare che, per essersi troppo inavvedutamente smarrita in sentieri mal conducenti al suo vero termine, la critica fu per gradi espulsa dalla classe delle scienze tra le quali meritava di esser pure annoverata, e diè spessissimo errori in luogo di verità e tenebre in luogo di luce.

Il mio oggetto è di considerar la tragedia interamente spoglia delle sue tante doti accessorie, per così penetrarne l' intrinseca essenza, rimenandola verso quel primitivo elemento che la fantasia concepisce come unico germe di vita, e che solo può esser fecondo di permanenti bellezze, sia qualunque la materia che lo rappresenti sensibile, ed il sistema di esecuzione che l' artista piacciasi di preferire nel disporne le parti. O in altri detti, m' industrierò di provare che per quanto simili imprese ardano ancora delle dissensioni letterarie che non cessarono mai di agitarle, e non cessano, vi ha nondimeno in esse una particolar quistione, la quale, benchè preesistente a tutte le altre,

fu sinora leggermente tocca, se non pur del tutto dimentica; e mi propongo di determinarla ne' suoi vari aspetti, e di seguirla con perseveranza in tutte le sue applicazioni; potendo essa schiudere alla critica sentieri non ancor tentati, che ove a me non sia concesso se non di additar solamente da lunge, altri di più felice ingegno potrà discoprire in seguito con pieno ed onorevole successo.

Nè sarò per ora sollecito a definire con più minuta esposizione i precisi termini del mio assunto: perchè ragionamenti di tal fatta riescono inintelligibili, quando non sono preceduti e rafforzati da quelle verità fondamentali che sole valgono a conferir loro lume ed evidenza. Le cure dirette a mostrar troppo da lontano una serie d' investigazioni che ha bisogno di esser seguita da presso, rendono il cominciamento di un' opera diffuso nelle parole senza crescergli chiarezza nelle cose: tanto più che il linguaggio si trova sovente per le lunghe dispute così ambiguo ne' suoi diversi significati, che ogni espressione non desunta da un ordine rigoroso d' idee potrebbe eccitar prevenzioni, delle quali un cauto scrittore debbe assolutamente diffidarsi. Basti a me lo aver dato cenno apertissimo della special materia che intendo esaminare, onde niuno estimi, ingannato dal titolo, che io miri a scrivere un corso di letteratura drammatica; impresa a cui molti abilissimi an già provveduto, e che è di molto superiore alle mie forze.

Quel titolo stesso, benchè sembrar possa vago e forse incomprensibile a prima vista, non fu da me scelto a caso. Il vocabolo *imitazione* è stato troppo invilito e guasto nel suo primitivo significato dalle gare de' filologi, i quali lo an ristretto ad esprimere unicamente ciò che l' uomo ritrae con servile ingegno dalle produzioni dell' uomo. Cennai pocanzi, ed avrò mille occasioni di più oltre dimostrarlo in seguito, che l' arte ritrae esclusivamente dalla natura, le cui bellezze soltanto ella industriasi di riprodurre sotto nuove e variatissime combinazioni: sì che parlar dell' imitazione tragica non è che indagare i principii eterni ed immutabili che dalla sola natura è dato al tragico di attingere per improntar le sue opere in questo genere di verità e di grandezza. E mi giovi l'autorità di Rousseau, fra i più eminenti al certo per la precisione e la ben sentita convenienza del linguaggio: meditando su quel che Platone in diversi luoghi avea detto di notabile sulle leggi del teatro, ei non si peritò, nel formarne un picciolo ma ragionato transunto, di apporvi a titolo *De l'imitation théatrale*.

Per effetto dei limiti entro ai quali ho risoluto rinchiudermi, una quantità non lieve di quistioni erudite si rimarranno estranee al mio lavoro; o almeno non sarà mai di proposito che mi occorrerà di toccarle. Sarebbe fatica oziosa e vanissima, per cagion di esempio, il dissertare a lungo sul complesso delle bellezze che riguardano le più sicure maniere di ordire e di sciogliere il fatto, di disporre e di concatenar le

scene, di disegnare e colorire i caratteri, di dare anima e proprietà allo stile, etc.; questi essendo soggetti, importantissimi in sè stessi, ma pei quali stimo non esser più mestieri contendere; da che tutti ormai si accordano intorno all' opportuno modo di ravvisarli. I critici de' vari tempi li an discussi e trattati con pari dottrina ed acume: ed io debbo di tanto più astenermi dall' imprenderne alcun diretto esame, in quanto non mi sento nè la pazienza di riepigolar massime a tutti note, nè la facoltà di dire in miglior guisa quel che gli altri an già detto benissimo.

Tutte le quistioni altresì di secondaria o di niuna importanza, quella fra le altre divenuta ormai celebre per ostinate querele intorno alle unità di tempo e di luogo, non verranno da me rammentate se non di rimbalzo, e là solamente ove la stretta necessità lo esige per chiarir qualche grave oggetto in discussione. Poichè mentre i grand' ingegni an seguite o abbandonate con pari successo le regole che in ciò piacque ai critici di stabilire, il pubblico, facendone soli arbitri gli artisti, le ha quasi direi spoglie d' ogni condizione obbligatoria, e così ha resi sterili gli sforzi di coloro che si studiano astrattamente di rigettarle o di difenderle. È notabile infatti che laddove nella rappresentazione di una tragedia novatori ed antiquari van mormorando a gara biasimi alternativi per quelle famose unità conservate o neglette, la moltitudine ingenua nè pur le avverte; e tutta occupandosi dell'azion fondamentale, non presta nè alla più o men libera

condotta de' poeti, nè alle inquiete contorsioni de' pochi dottissimi fra gli ascoltanti, la menoma attenzione.

In quanto all' ordine onde ho reputato convenevole d' interesse queste ricerche, fu mia costante intenzione di partir sempre da' fatti, e di evitar con diligenza tutte le astrazioni sistematiche, le quali svagando nel vôto, vi si tengono per lo più sospese come abbaglianti meteore, senza scender mai a fecondar sulla terra alcuna utile verità. Se non che per fuggire un estremo non sarebbe stato in me scusabile di cadere nell' estremo opposto. Lo accumular subito delle scarne analisi di tragedie senza far presentire ciò che io mi propongo notarvi per definire i principii dell' arte, sarebbe stato lungo e noioso; niuno potendo allora discernere a qual termine io volessi giugnere per un sì tortuoso cammino. Mi è stato quindi necessario di premettere alcune dottrine generali, tanto per dar legame, direzione ed unità di scopo alle mie idee, quanto perchè il lettore, accompagnandosi meco, avesse un filo sicuro da percorrere senza stènto la carriera che io gli apro dinanzi.

Insisto su questa avvertenza; perchè oggi la sazietà generata per la tanta abbondanza de' libri ha reso incontentabili gli eruditi intorno ai metodi da comporli. Alcuni domandano fatti, e tacciano di sterili e metafisiche tutte le dottrine che un autore s' industri per sè medesimo di trarne. Altri esigono dottrine, e sdegnano il troppo corredo de' fatti, o come assai noti, o come propri ad alimentare più la memoria

che le facoltà calcolatrici dell'anima. E intanto questi due elementi di ogni esercizio intellettuale sono di lor natura inseparabili; specialmente in un'opera di critica, che tiene al tempo stesso della filosofia e della storia. Che sono i fatti quando non menano ad alcuna dottrina capace d'innalzar questo genere di studi alla dignità di scienza? Che sono le dottrine quando non vengono cavate rigorosamente dai fatti, che soli possono imprimer loro il suggello della certezza?

La difficoltà sta tutta nell'assicurarsi che le dottrine non abbiano in sè nulla di arbitrario e di fantastico: sì che laddove sien dedotte e chiarite dai lumi della esperienza, è indispensabile che le più generali di esse precedano a servir di fiaccola per l'utile esame de' fatti. Ho procurato di non mai allontanarmi da questa regola severissima; non fermandomi nei primi capitoli se non a que' soli principii che ho scorti di assoluta necessità per la più facile intelligenza di tutto il rimanente del mio lavoro. Siccome poi questa è opera di ricerche e non di istituzioni elementari, diverse altre controversie meno universali, che mi avrebbero troppo ingombro il cammino discutendole a prima giunta, sono state da me riserbate senza scrupolo per quei tra i capitoli seguenti ove ho vista opportunità di appiccarle a titolo di corollari o di piccole digressioni.

Per ciò che riguarda il tipo supremo da essermi di norma per distinguere i pregi dai difetti in questa

specie di produzioni drammatiche, la massima da tutti assentita che la bellezza sta unicamente nella verità, mi è parsa giusta, ma non piena; perchè sciogliendo un problema, ne rannoda un altro ancor più insolubile. Chi può asserirci ove sia propriamente la verità? La storia della scienza che l'ha tanto investigata, non è che quella de' naufragi a cui i più egregi scrittori si trovarono esposti su questo particolare oggetto. Riman dunque a indagare a quai segni esser certi che le apparenze non c'ingannino, e che sotto le sembianze del vero non si asconda insidiosamente il falso. Ed è questa una difficoltà tanto più abile a traviarci, in quanto noi siamo d'ordinario più confidenti a considerarla come di pochissimo peso.

Trattandosi qui di una materia in cui il sentimento pubblico è solo giudice, e che si riferisce non alla natura fisica, bensì all'uomo ed alle sue triste vicende sulla terra, io mi sono appreso a un espediente sicuro, perchè garentito dalla coscienza di tutto l'uman genere: e cercando la bellezza nella verità, mi sono studiato di non altrove cercar la verità che nella morale. Niuno infatti vorrà oppugnarmi che le azioni tragiche tendenti ad eccitar nell'uomo le più nobili affezioni, sieno improntate di ben altre sembianze di verità che quelle le quali, fomentando passioni odiose o meschine, cooperano indirettamente ad avvilirlo e a corromperlo. Mi è quindi avvenuto spessissimo di agitar di molte e dilicate quistioni intorno

alla morale intrinseca de' teatri; discutendole non come soggetti di sapienza filosofica, ma come semplici argomenti di perfezione poetica.

Memore finalmente che le umane conoscenze non si compongono solamente di fatti, ma e altresì di paralleli e di giudizi, e che dal ragionato confronto di produzioni diverse sfolgora talvolta una luce che raramente si ottiene dall' esame di una produzione isolata e parziale, io non trascurerò nulla perchè la mia critica sia principalmente critica di comparazione: come quella su cui gli antichi, per mancanza di variati e abbondanti materiali, non poterono estesamente esercitarsi; e che presso i moderni, per la ragion contraria, è divenuta sola capace, ove discretamente si adoperi, di fruttar vantaggi alle lettere e raddoppiar forze all' intelligenza. Dettata dai progressi della filosofia e dal bisogno sempre crescente di render generali le idee a fin di abbracciare il più gran numero possibile di oggetti particolari, essa indica un vero perfezionamento nel metodo di penetrar ne' pregi delle belle arti; e nobilita l'erudizione, allargandone i confini. Nè ho mirato ad altro nell'impiego della espressione che alla sola evidenza; non convenendo a un'opera didattica, qual è questa, que' peregrini ornamenti di lingua e di stile di cui io non dovea, o, se pur si vuole, non avrei saputo fiorirla.

Non vi è lavoro d' ingegno, per quanto luminoso e profondo, che possa reggere a censure indirette

contra qualche opinione slegata, che in sè stessa può sembrar dubbia, e che tuttavia non è vera se non dove si conservi in relazione continua ed immediata col tutto di cui fa parte. Questo che io presento al pubblico è tanto più incapace di sostener prove di siffatta specie, in quanto in esso mi attengo, forse con infelice successo, ma certamente con ardor leale, alla sola ricerca della verità: percui libero da preordinati sistemi, non posso appellare alle passioni e procacciarmi propugnatori con questo facile mezzo. Invoco per ciò l' urbanità de' letterati a giudicarne sì liberamente, ma non prima di leggerlo intero e di scorger nettamente il segno ove intendo ferire; e sopra tutto a non trascorrere in troppo riposte obbiezioni prima di assicurarsi se nel corso degli esami io abbia negletto di proporle a me stesso, e tentato in conseguenza di rilevarle e di scioglierle.

Dichiaro in ultimo, che avendo della sola tragedia fatto scopo alle mie investigazioni, io non però favello di tragici viventi, perchè non voglio preoccupare in questo il diritto della posterità: e se non mi è sempre concesso di serbare un egual silenzio intorno a viventi critici, mi è almeno gratissimo il protestare, che il dissentir talvolta da essi non diminuisce riverenza in me per l' ampiezza e la sagacità luminosa dei loro ingegni. Io non espongo qui le mie dottrine, bensì i miei studi; e sol quanto il natural sentimento spira, noto. Ove quindi le mie idee sien vere, il

merito ne appartiene al giudizio pubblico, da cui le ho diligentemente raccolte, ed a cui le rendo come cosa di sua proprietà; non avendovi aggiunto del mio che l' ordine, lo sviluppo e l' applicazione: ove sien false, dee conchiudersi che ho male osservato; nè io pretendo entrar mallevadore della esattezza delle mie opinioni, le quali non hanno credito di autorità per divenir mai pericolose ai successivi progressi dell' arte.

# CAPITOLO I.

## DE' DUE GENERI FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA.

Importanza di non mai confondere in un'opera di fantasia l'idea che le preesiste, colla esecuzione che la rende sensibile. — Sorgenti diverse da cui queste due parti elementari di un'opera di tal fatta derivano i caratteri che le distinguono. — Pericolo di far servire le creazioni esistenti dell'arte a modelli assoluti di nuove creazioni per estendere i dominii dell'arte. — Doversi classificar le tragedie dal canto dell'idea, che è necessaria; e non dal canto della esecuzione, che è libera. — Impossibilità di rinvenire altra idea tragica in natura, che non si riferisca o ad una rivoluzione accidentale della vita, o ad un contrasto ben sentito di virtù e di delitti: — e di riconoscere altrove che in queste due sole classi di sciagurate vicende i fondamentali generi della tragedia. — Digressione intorno a un falso giudizio di Schiller. — Circostanze che dettero accesso nei teatri ad amendue questi generi, nel primo de' quali prevalsero gli antichi, nel secondo i moderni. — La ricchezza della scienza e la intensità del sentimento in qual senso nocive alla poesia tragica. — Le mutazioni de' tempi e de' costumi da quale aspetto produttiva di rinnovamenti nelle belle arti.

L'oggetto che mi propongo di trattare in questo capitolo susciterà forse una obbiezione che convien dissipare senza ritardi. Avendo io dichiarato non consentire nelle ordinarie classificazioni del teatro tragico date sinora dai critici, sol perchè le differenze e le somiglianze in cui quelle si fondano, appartengono alle forme organiche e non al fine supremo dell'arte, alcuno vorrà domandarmi, se accingendomi adesso a favellar de' generi della tragedia. ed ammettendone per conseguenza di diversi, io creda nello

stesso tempo, contra la sentenza da me sostenuta nell'Introduzione, che diversi sien pure i fini a cui mira questa specie di produzioni poetiche. Rispondo che storicamente parlando, una diversità di generi vi ha di fatto nella tragedia; sì che la più ritrosa filosofia può biasimarne l'intrusione, ma non contenderne l'esistenza: non mi è quindi concesso di tacerne, senza uscire del mio fermo proposito di partir sempre da fatti. Ma per ciò appunto che il fine supremo dell'arte è uno ed invariabile, io prenderò argomento autorevole a provare che quei generi, tendenti a fini diversi, non riescono di ugual valore in quanto agli effetti che son destinati a produrre nella moltitudine. Confido che ciò basti a rimuovere ogni dubbio sulla identità rigorosa de' miei principii.

Sono queste infatti le due verità fondamentali che io procurerò di chiarire come preliminari indispensabili di quanto mi occorrerà di soggiugnere in seguito sull'intima essenza della poesia tragica; non tale che io presuma concepirla da me solo, ma tale che i grand'ingegni la intesero, e ne lasciarono solenne monumento nelle loro opere. Comincio dall'esame della prima che si riferisce ai due generi da cui il campo della tragedia fu successivamente occupato; a fin di scernere dall'un canto le doti primitive per cui differiscono tra loro, e dall'altro le cagioni della lor vicendevole apparizione presso gli antichi e presso i moderni. Riprenderò sovente le poche idee tocche di passaggio nella Introduzione, per richiamarle alla mente corredate di maggiori e più efficaci sviluppi. E non incresca, se, abbondando in diligenza, io mi sforzi di risalire a una serie di considerazioni che a primo sguardo parranno attinte di tropp'alto: poichè

io dovendo in ultimo ricollocarle ne' fatti per tentarne l'applicazione, a ciascuno verrà dato allora il convincersi che non altronde almeno le ho desunte che dalla osservazione de' fatti. Entro dunque in materia senza ulteriori comenti.

L'intelligenza non ha altro scopo che il *vero*. Ma tutto è vero nella natura, perchè tutto esiste positivamente, tutto soggiace a leggi uniformi ed immutabili; e non può supporsi verità più incontrastabile di quella che è garentita dal fatto autentico dell'esistenza. Il falso non si genera che in noi per la imperfezione de' sensi e la mal sicura deduzione de' giudizi; nè riveste mai forma obbiettiva che abbia alcuna realità fuori di noi. Quindi è che nei prodotti di questa facoltà l'*ingegno* e l'*arte* si confondono: o per dir meglio, tutto è operato dall'ingegno, e nulla o presso che nulla dall'arte. Il filosofo che investiga i fatti, sia nel mondo esteriore, sia ne' segreti della coscienza, ha certamente bisogno di molta sagacità per non ingannarsi sulla loro integrità ed esattezza: ma per farne corpo di dottrina e darne contezza altrui, non ha che ad esporli sulla carta in quell' ordine stesso di origine, di successione e di reciproco legame, ond' ei li trova disseminati nel campo vastissimo della esperienza. Non essendo egli, da qualunque aspetto si riguardi, che il semplice storico dell'uomo e dell' universo, il suo solo merito nell' adempierne l'ufficio sta nella chiarezza, nella precisione e nella fedeltà de' racconti.

Non può ragionarsi del pari in quanto all'immaginazione, il di cui scopo è unicamente il *bello*. Poichè non tutto è bello nella natura, a prender questo vocabolo, non nel suo significato filosofico,

ma nel suo stretto significato estetico. Il difforme vi è ordinariamente frammisto sotto innumerevoli condizioni, ed ha sempre fuori di noi una realità obbiettiva che ci vien costantemente avverata dal testimonio de' sensi. Quindi nei prodotti di questa facoltà l'*ingegno* e l'*arte* si disgiungono; cioè, non basta che il primo si mostri operoso ed altissimo, se l'energia e la squisitezza dell'altra non concorre ad imprimergli apparisccnza, ombreggiamenti e risalti. E ciò nasce perchè il poeta il quale discompone gli oggetti naturali, a fin di scegliere quei soli fra i loro elementi che offrono caratteri di bellezza, ha bisogno di gittarli in altre forme, di farne sorgere altri aggregati, d'ispirar loro finalmente quel soffio di vita che li renda capaci di agir sulla moltitudine con impeto e magia. Non potendo egli attingere dallo spettacolo dell'uomo e dell'universo che fenomeni qua e là sceverati, dee ritemprar tutto con nuove combinazioni per adempier degnamente al suo nobile ufficio.

Nelle opere della fantasia, ben altrimenti adunque che in quelle dell'intelligenza, è da distinguer sempre l'*idea* dalla *esecuzione:* non perchè l'una possa reggere senza il concorso dell'altra; ma perchè amendue vengono elaborate da diverse potenze, e derivano essenzialmente da sorgenti diverse. L'idea è parto dell'ingegno, il quale sceglie con dilicato accorgimento le bellezze sparse nella catena degli esseri, investiga le relazioni di analogia che valgano a poterle ravvicinare e commettere, e determina il legame ideale che è proprio a riordinarle tutte in più peregrini e splendidi complessi. L'esecuzione è figlia dell'arte, la quale operando assidua in quegli eterei concepimenti, dà loro corpo e realità visibile, ne varia e ne

rinfresca gli originali colori, e li offre con pompa ed efficacia alla contemplazione pubblica. Il poeta non può trarre l'idea che direttamente dalla natura; perchè non è dato all'uomo di rinvenire altrove le materie prime a tutte le sue produzioni, sien meccaniche o intellettuali: egli non può trarre l'esecuzione se non tutta intera dal suo proprio fondo; poich'essa non consiste se non nella serie dei mezzi ch'egli impiega per trasmettere in altri con veemenza rapidissima le calde impressioni da cui il suo petto è in quel momento agitato.

La troppa sollecitudine di estendere a ricerche morali i rigorosi metodi della geometria fu riguardata sempre come pericolosa e traviante. Niuno per conseguenza confidi poter con precisione assegnare il punto invariabile ove cessano le funzioni dell'ingegno e cominciano quelle dell'arte. Siccome i prodotti di queste due facoltà si mostrano fusi ed inseparabili in un'opera di teatro, è difficile il nettamente discernere i principii ed i termini della lor vicendevole azione, o notar distintamente colla sesta del geometra alla mano la traccia che ciascuna dal suo canto v'imprime. Memori che l'ingegno è alimentato dalla natura, e che l'arte è alimentata dall'ingegno, noi dobbiamo star paghi a dedurne la differenza da quella loro indole specifica, onde ripugnerebbe di attribuire all'una gli effetti che apertamente son propri dell'altra: e in noi basta all'uopo quell'ingenito senso che investito dalla verità poetica, l'accoglie istantanea, la comprende in tutte le sue parti, e se ne convince per assenso istintivo, senza poter esprimere nè ad altri nè a noi stessi gl'indistinti motivi di quel convincimento.

Questo a me pare innegabile, che indipendentemente dai lumi della ragion pura, la quale ci astringe a consentire nella esposta differenza, essa ci è inoltre chiarita da questo fatto, che l'idea, non che nascer simultanea coll'esecuzione, ha bisogno assoluto di precederla: essendo pur noto a tutti che un pittore non istende la mano al pennello se non dopo aver concepita e armonizzata in sè l'immagine di ciò che vuol rappresentare sulla tela; e la mano gli è debole o restìa quando l'immagine che dee guidarla non sia fortemente e luminosamente impressa nel suo spirito. Al che si aggiugne esservi produzioni infinite, in cui l'idea è bellissima e l'esecuzione negletta, o in cui l'esecuzione è artificiosa e tristissima l'idea: ed è nuovo argomento che ciascuna di esse ha origine ed attività sua propria, e debbono per conseguenza esaminarsi separatamente. Sarebbe qui superfluo il citarne esempi: e per timore di smarrirmi, io in questi primi passi mi eleggo di esser piuttosto oscuro che confuso; poichè le susseguenti applicazioni potranno forse dar vivissima luce a dissipare le oscurità; ma se una volta cado in confusione, non vi sarà filo di Arianna che mi tragga fuori del laberinto.

Riprendiamo la quistione da un altro aspetto. I critici an comunemente creduto che l'arte, per render certi, rapidi e non interrotti i suoi progressi, ha bisogno di modelli presi antecedentemente nelle creazioni stesse dell'arte. Quindi le loro cure infaticabili nel rintracciar quali fossero le opere di più rara e non contrastata eccellenza per offrirle come sicuri oggetti d'imitazione ai sopravvegnenti cultori di sì gentili studi. E questa opinione divenne col tempo sì fitta ed assoluta nei loro animi, che quante volte le

lettere e le arti decaddero dal loro antico splendore, essi non seppero ad altro attribuirne la cagione, che al dispregio ed all'obblio in cui per ignoranza o per bizzarria eran tenuti in quelle infelici epoche i grandi esemplari. Vi ha in ciò sicuramente un equivoco ben facile a ravvisarsi, ove per poco si consideri, che, adottandosi questo singolar modo di veder le cose, le produzioni de' primi inventori delle varie arti della fantasia rimarrebbero fenomeni inesplicabili; poichè quegli autori non ebbero al certo innanzi agli occhi alcun modello di fattura umana.

Ma che può l'artista voler principalmente imitare in un lavoro di tal fatta, l'idea o l'esecuzione? Il tipo supremo dell'idea è nella natura; e restringersi a calcar le sole orme di coloro che l'an precedentemente ritratta, è un moltiplicare sterilmente le copie di un originale che rimane allora come se più non fosse: chè anzi le bellezze in questo caso, alterandosi per gradi, sparirebbero; perchè, non più attinte d'ispirazione dalla lor propria sorgente, perderebbero grazia, freschezza e verità nativa; o tutt'al più si troverebbero con lo scorrer de' secoli piuttosto narrate per uso della memoria, che dipinte al vivo per alimento della fantasia. L'esecuzione dal suo canto non ha il suo tipo altrove che nelle facoltà particolari dell'artista; ed ogni sforzo in chi vien dopo per adeguare i modi di chi si avvenne a precederlo, restasi privo di oggetto: poichè o l'imitatore non possiede le felici attitudini del suo maestro, e non perverrà mai a raggiugnerlo ne' suoi voli; o ne possiede di analoghe, e andrà da sè agevolmente tosto che gl'impeti della sua immaginazione, sveglia dallo spettacolo di ciò che direttemente colpisce i suoi sensi, l'obbligheranno a produrre.

Non intendo inferire da ciò che lo studio de' capi d'opera dell'arte sia da riguardarsi come infruttuoso; ma notar solamente doversi torre que' lavori, non a modelli assoluti di una imitazione diretta, bensì ad interpreti e guide per venir da essi introdotto nel vasto tempio della natura, e col loro soccorso accoglier gli oracoli della divinità invisibile che vi è rinchiusa. Atti ad accendere più o men vivamente la fantasia, e predisporla a ricevere le abbagliarti forme di quel bello che l'uomo può sentire e ritrarre, e non mai creare dal nulla, l'artista debbe usarne come di telescopi, pel cui mezzo l'astronomo si alza lentamente dalla terra che lo sostiene, penetra con audacia ne' più rimoti confini del firmamento, e scopre e misura ed arresta nel loro giro costellazioni e pianeti che la lontananza nasconde all'occhio nudo. Quindi a non corrompere il retto significato de' vocaboli, vuolsi rimaner di accordo, che lasciando alle sole opere della natura il somministrar materie alla imitazione, le opere dell'arte non possono che servir di fiaccole per render quella imitazione più rapida e più peregrina.

Questa differenza è importantissima; e dal non averla nettamente concepita danni irreparabili derivarono in tutt'i tempi alle nobili arti dell'immaginazione. Le povere stravaganze del Bernini, le stupende creazioni del Canova non ebbero cagione dall'aver l'uno negletti, l'altro pregiati i capi d'opera della scultura. Amendue lessero con pari ardore nei venerandi avanzi di Fidia e di Policleto. Ma il Bernini ne fece a sè modelli d'imitazione indipendenti dalla natura, e cadde nel meschino e nell'esagerato: il Canova ne fece a sè guida ed interprete per la più

facile intelligenza della natura, e toccò il sommo della grandezza, della grazia e della verità. Così Stazio e Dante si tolsero Virgilio a maestro, e l'ammirazione pel cantore di Enea fu di ugual forza in amendue. Se non che Stazio lo studiò per ricopiarlo, e scrisse un poema interamente obbliato da' posteri: Dante lo studiò per farsi da lui introdurre nei misteri dell'universo, e creò un nuovo genere di poetica ispirazione, incognito ai passati, inimitabile agli avvenire.

Nè varrebbe l'opporre, come taluni an tentato, che anche in questo gli antichi, collocati più da presso a una natura ancor giovine, erano più in istato di ritrarla in tutta la morbidezza delle sue tinte, e in conseguenza più atti a servir colle loro opere di guide ai moderni per iscoprirne le bellezze. Se la natura fosse realmente cangiata per influenza di tempi, essa, rivestendo altre doti ed altro aspetto, dovrebbe agir diversamente in noi che non fece sui nostri antenati; e quindi ogni sollecitudine d'imitarla in quell'originario modo tornerebbe di niuna importanza per noi. Ma quella prima ipotesi è al tutto falsa. La natura non invecchia se non per coloro i quali non sanno altrimenti ravvisarla che per entro alle nebbie delle loro gelide fantasie: un'anima capace di generosi moti, sia pur qualunque il secolo e la ragione in cui viva, la scorgerà sempre vergine e sempre bella. Pretendere infatti che i moderni non l'abbiano mai vista nella ridente giovinezza delle sue sembianze, non so se sia piuttosto un voler esser cieco o ingiusto.

Sarà però sempre vero, che anche usando di un capo d'opera di poesia come di semplice guida ed interprete, convien leggere in esso l'idea che è

necessaria, e non già l'esecuzione che è libera: e s'inganna chi crede poter cavare dall'una e dall'altra indistintamente una ugual dovizia d'ispirazioni e di lumi. L'idea trovandosi ritratta da modelli che hanno esistenza positiva nell'ordine immutabile delle cose, può aprir le vie a ravvisarli per nuovi e più compiuti aspetti, che senza quel primo appoggio rimarrebbero forse occulti o inavvertiti. L'esecuzione per l'opposto, non essendo materia la quale possa mai raccogliersi da verun fonte unico d'imitazione, indica la sola varietà degl'ingegni che l'an concepita a lor modo, e non è di alcun preciso aiuto a chi spoglio per avventura di altrettanta forza di mente, voglia seguirne le tracce: poichè estendendosi essa in ampissime gradazioni che la rendono infinita, rimansi fluttuante ed instabile secondo i passi progressivi o retrogradi delle diverse facoltà e dei diversi bisogni degli uomini.

Il vario impiego fatto da' poeti delle tre celebrate unità della tragedia viene a sostegno irrepugnabile di questo principio. In tutte le grandi produzioni del teatro antico e moderno trovasi conservata sempre l'unità di azione; poichè questa ricongiungesi all'idea, di cui gli artisti di merito traggono l'impronta dalla natura e non si fan mai lecito di alterarla: ma non in tutte s'incontrano del pari conservate le unità di tempo e di luogo; perchè queste appartengono all'esecuzione che gli artisti an dritto di ordire a seconda del modo ond'essi credono poter assicurare alle loro opere un più efficace successo pei tempi e per le circostanze in cui scrissero. Se si fosse riguardato a questa essenzial differenza, si sarebbe forse imposto silenzio ai partiti intorno a così disputato argomento: poichè difendere o combattere astrattamente le unità

di tempo e di luogo è ne' due casi un dar leggi all'arte che non sono affatto consentite dall'autorità della natura.

Queste considerazioni che si riferiscono alla facoltà de' poeti, segnano altresì de' limiti alla legittima giurisdizione de' critici. Dissi altrove che la sollecitudine di questi ultimi a determinar quali fossero i diversi generi della tragedia, mirava in origine a procurarsi colla semplicità de' confronti un mezzo facile per giudicar del merito delle tante opere drammatiche apparse in luce ne' diversi tempi. Soggiunsi che non altro influì sensibilmente a traviarneli, quanto la biasimevole precipitazione di fermarsi alle prime differenze, alle prime somiglianze visibili, e di trascurar quelle che più inerenti alla vera indole dell'arte, erano pur le sole che menar potessero con sicurezza di metodo all'oggetto proposto. Ed eccoci abbastanza inoltrati da poter dare una prima applicazione a questo universal principio. Poichè ognun vede oramai che a classificare utilmente i generi fondamentali della tragedia vuolsi por mente all'idea che preesiste nell'animo del poeta, e non al particolar sistema col quale ei reputa conveniente di eseguirla.

Era questo il punto cardinale a cui io aspirava innanzi tutto di giugnere: e ciascuno può misurarne l'importanza, ove rifletta che ogni giudizio ha bisogno di termini, e che questi ne' due casi enunciati non ci vengono ugualmente positivi ed incontrastabili. Se l'idea ha il suo tipo nella natura, con un tal modello avanti agli occhi è ben agevole al critico di provare che l'artista abbia mal distinta o male imitata la natura. Se l'esecuzione per l'opposto è tutta di umano concepimento, e non ha modelli visibili

oltre a quelli generati dalla fantasia, il critico che vuol giudicarne da legislatore assoluto, è soggetto a deviare per mancanza di dati, o per dir meglio, per mancanza di una fiaccola che lo guidi nelle tenebre: e tutte le sue elucubrazioni non tendono le più volte che a mettere la sua propria maniera di vedere nel luogo dell' altrui: il che invece di sciorre il gruppo, ne rannoda sovente di più inestricabili, e le più dibattute quistioni si rimangono intatte.

A questo ultimo errore sono da riferirsi quasi tutt' i traviamenti della critica de' teatri. Due tragedie vengono ordinariamente riguardate di diverso genere, sol perchè in una l' azione dura da un sorgere a un tramontar di sole, nell' altra corre il perodo di più giorni o di più mesi; sol perchè in una la scena è semplice e permanente, nell' altra cambia e trasporta la rappresentazione degli avvenimenti in vari luoghi; sol perchè in una sono introdotti pochi personaggi con un fatto unico, nell' altra si osservano molti episodi e molti personaggi. Se non che questa ed altre simili differenze appartengono all' esecuzione, mentre l' essenziale è di vedere qual è l' indole dell' idea preesistente alla composizione di quelle due tragedie, e nella sola diversità dell' idea ravvisar la vera diversità del loro rispettivo genere. Avrò infatti occasione di mostrare in seguito che le scuole più in apparenza disgiunte si confondono per questo solo aspetto, e quelle più in apparenza simili ed affini sono fra loro apertamente disgiunte.

Ma innanzi di proceder oltre, convien fermarsi a una difficoltà, che, non rimossa a tempo, si riprodurrebbe le cento volte ad impacciarne spiacevolmente il cammino. E si riferisce a quella illimitata libertà,

che troppo leggermente forse, diran taluni, io mi arrogo di concedere alla esecuzione di una tragedia: onde stupiranno che io mi avvisi di sottrarla ad ogni freno di quelle necessarie leggi, le quali, non foss'altro, valgono a renderne compressivo l'esercizio e a reprimerne almeno gli abusi. Poichè invero se l'idea che preesiste alla esecuzione è da tenersi pari a germe vivente, il quale prorompe nella fantasia di un poeta in faccia allo spettacolo della natura, questo germe, a norma di tutto ciò che dalla natura si genera, dee pur contenere in potenza la determinazione precisa di certe date forme particolari, che nel successivo sviluppo lo additino come un essere di suo genere da non venir mai confuso e scambiato con altri: essendo inconcepibile che il germe di un animale, per esempio, possa rivestir mai le forme organiche di una pianta, o quello di una pianta assumer le forme organiche di un animale. — Ed io assento nella similitudine, purchè non si esageri, e sopra tutto non se le accatti la severità di un teorema di geometria: e mi affretto ad esaminarla nelle sue ragionevoli applicazioni.

Certamente l'idea tragica chiude in sè come in embrione quelle sue forme organiche determinate, che nello svilupparsi la distinguono nettamente dalle altre produzioni della fantasia, e la mostrano d'indole sua propria e particolare: val quanto dire che in potenza queste forme sono ed esser debbono essenzialmente drammatiche, e non per esempio liriche, non ditirambiche, non epiche. In ciò sta unicamente la necessità invincibile che domina questo ramo dell'arte. Ma non è da obbliarsi la differenza da me altrove indicata fra l'uomo e la natura. Siccome questa siegue

leggi sempre invariabili, è chiaro che altrettanto invariabili riuscir debbono le forme organiche contenute ne' germi ch' essa feconda. Siccome a quello per l' opposto è data capacità grandissima di soggiacere a infinite variazioni, non dee recar meraviglia se nel fecondare un' idea tragica, le forme organiche che le sono inerenti assumano spesso in lui mille variatissime apparenze. Che anzi siccome alla natura basta che gli animali sien distinti dalle piante, e non per ciò distribuisce identici lineamenti alle piante fra loro e agli animali fra loro, così basta pure all' uomo che le sue opere tragiche non si confondano con altre opere di poesia, senza che le tragedie stesse, per differir fra loro in quanto alle forme, cessino in quanto all' essenza di esser vere e rigorose tragedie.

Non però togliendo alla critica ogni facoltà legittima di assegnar leggi stabili ed uniformi alla esecuzione, è seriamente da temersi che questa rimangasi al tutto in balìa del capriccio e del disordine. Vi saranno sempre assai leggi severissime per essa, che unicamente derivano dalla sua intrinseca essenza, considerata in legame coi fini ch'ella si propone: ed il vero poeta le sente senza ragionarle, e vi si conforma d'istinto per assicurarsi fama e successi. Poichè non è cosa al mondo che la propria essenza, congiunta inseparabilmente a' suoi ultimi fini, non determini e circoscriva in guisa da non esser mai scambiata con altre, e non sottoponga per conseguente a leggi che non è in poter di alcuno l' infrangere: e un eminente spirito avea ben ragione di dire che in questo senso Dio stesso ha le sue leggi. Per comprender poi qual sia in ciò la sfera delle convenienze che non debb' esser lecito di oltrepassare, basti ricordarsi che la libertà

illimitata, in letteratura come in politica, è mezzo e non già scopo: ond'è che per quanto ampia suppongasi la libertà dell'esecuzione in una tragedia, lo scopo a cui essa tende è da sè solo capace d'impedirle che non si vada errando in mille assurde deviazioni. Giustifichi un breve parallelo questo importante oggetto.

La sicurezza e la prosperità della vita costituiscono lo scopo che gli uomini si propongono di ottenere nel riunirsi in società civile; e l'assoluta libertà dell' azione e del pensiere vi è dovunque proclamata o almeno desiderata, come necessario mezzo a ciascuno di provvedere a così imperioso bisogno col pieno esercizio di tutte le sue facoltà fisiche ed intellettuali. Ma ond'è che a niuna associazione umana è pur caduto in mente di lasciar libero all' individuo il poter commettere a sua posta eccidii, furti, violenze e disordini di tal fatta? Mettendo da parte ogni considerazione di moralità, di cui è giudice incorrotto non la legislazione civile, ma la sola coscienza dell' uman genere, è facil cosa il rispondere che queste particolari azioni non appartengono punto alla classe delle libertà individuali; per ciò stesso che indipendentemente dal loro criminoso carattere, sono mezzi i quali, non che menare ad alcun fine sociale, distruggono la sicurezza e la prosperità della vita che rappresentano, come dissi, il fine supremo della istituzione politica.

L' applicazione di questo principio alle umane lettere in generale non ha mestieri di troppi comenti. Lo scopo dell'arte è la bellezza; e indefinita dee concedersi all' artista la libertà di scegliere i modi ch' ei reputa più opportuni a giugnervi, senza che alcuna

volontà estranea alla sua possa con giustizia rimproverargli ch' egli abbiasi tolto a ricalcar certe vie già note, o piuttosto ad aprirsene delle nuove. Ma ciò non porta che de' limiti certi non gli vengano pure assegnati dalla natura specifica della cosa: ond' è che se invece di bellezze produce mostruosità, non lo scusa o giustifica il dire ch' egli era libero di disporre a suo senno le parti dell' esecuzione: poichè divenuto ingegnoso ad annientare o disperdere l' interesse ch'ei mirava ad eccitare in altri, incorre nello stesso biasimo di coloro che sovvertono gli ordini civili sotto pretesto di voler liberamente esercitare le loro facoltà. Estendasi un cotal ragionamento alla tragedia in particolare, e se ne vedranno discendere le medesime incontrastabili conseguenze.

Nè questa dottrina colpisce una scuola anzi che un' altra; non dovendosi per puro amor di sistema bandir la croce nè addosso a colui che ne' suoi lavori d' immaginazione si piace alle così dette forme classiche, nè a colui che ama impiegarne di romantiche: purchè rammentino amendue che la libertà di esecuzione lor conferita dalla natura è mezzo e non fine, e che per conseguenza il dritto di usarne a loro arbitrio, sia restringendone, sia allargandone la sfera, non va sino a guastar l' idea fondamentale della tragedia. E in ciò i veri poeti non an bisogno di consigli. Se non che riman sempre fermo, che dell' osservanza di quest' unica legge la critica non può dar giudizi con codici estranei alla mano, senza usurpare una giurisdizione che non le compete: o in altri termini, non può l' adoratore de' classici chiamar falsa una esecuzione sol perchè la vede di genere romantico,

nè l'adoratore de' romantici chiamarne falsissima un'altra sol perchè la vede di genere classico. Il buon senso ed il buon gusto esigono che quella si dichiari ottima se attinge il suo fine, e pessima se lo smarrisce, sia pur qualunque la particolar forma ond' essa trovasi concepita in sè medesima. Da questo aspetto gli elogi e i biasimi della critica sono legittimi.

E purchè lo scopo dell'arte si rimanga illeso, la libertà dell' esecuzione è all'artista di tanto più necessaria, in quanto è impossibile che le regole anche le più ragionevoli prescritte astrattamente dalla critica non sieno modificate nel fatto dalla diversa tempra degl' ingegni poetici. Avendo ciascun tragico modi suoi propri di sentir le bellezze della natura, non può nel trasmettere le sue impressioni ad altri non dispiegare altresì modi suoi propri di concepire, di disegnare e di dipingere le nuove combinazioni di cui piacesi a rivestire que' primi elementi, che non cessano per ciò di rimanere in sè stessi invariabili. Infatti nelle somiglianze apparenti di molte opere drammatiche le dissomiglianze che derivano da questa special cagione, riescono sensibili ed aperte a chiunque vi medita con sagacità: e le occasioni di notarle a sostegno di quanto qui enuncio mi saranno frequentissime, allor che questi preliminari compiuti, dovrò giustificarli coll' esame stesso de' fatti.

Or ritornando al primo proposito, come in tanta immensità inevitabile di forme trovar precise analogie da trarne generi in numero definito? È forza di abbandonare questo campo di esperienza, più atto a solleticare una vana curiosità, che a somministrar documenti utili per rintracciar le origini e le vicende dell' arte tragica. La differenza de' generi è unicamente

da indagarsi nell' idea che preesiste alla composizione organica di una tragedia. A chiarir nettamente in che questa idea propriamente consista, conviene innanzi tutto intendersi nel significato de' vocaboli: poichè sinora io non ne feci menzione se non come di una figura algebriea, cioè come di un segno di valore incognito ed astratto, di cui è ormai tempo di rilevare il senso, tal che ne restino esclusi gli equivoci. Nel che procurerò di spiegarmi il più brevemente che mi sarà possibile.

In ogni tragedia è un fatto fondamentale che rappresenta, quasi direi, la materia grezza su cui l'arte del poeta si esercita per discernerla ne' suoi più infimi componenti, disporne talmente le parti che l' una all' altra succeda e l' una dall' altra derivi, ed organarla in guisa da offrire un tutto rigorosamente compreso ne' termini di una esposizione, di un inviluppo e di uno scioglimento. I critici antichi lo designavano col nome di *favola*, rivolto dal suo senso generico in un senso ristrettivo e di convenzione, per indicare ciò che è destinato a riempir l' ordito di un' azione drammatica. Ai più recenti fra i critici moderni piacque sostituirgli il vocabolo *situazione*, tratto per un opposto metodo dal suo significato proprio ed ampliato ad esprimere un pari complesso di cose. E a dir vero, è un felice traslato: poichè richiama di un subito alla mente l' immagine di un individuo che si dibatte in mezzo a casi dai quali dipende la sua miseria o la sua fortuna, e così raccoglie e stringe in un sol gruppo gli avvenimenti, i caratteri e gli affetti, che sono i tre inseparabili elementi di ogni produzione scenica.

Io mi servirò indistintamente dell'una e dell'altra di queste due denominazioni. E dissi a ragion veduta riferirsi amendue al *fatto fondamentale*, per indicar quello in cui è direttamente collocato l'eroe del poema: poichè se in alcune tragedie questo fatto è unico, è pur connesso in altre a fatti secondari che tendono a dare ingrandimento e risalto a quel primo. Nè mi fermerò ad esaminare se convengasi all'oggetto dell'arte che più situazioni s'incontrino in un'opera di tal fatta: purchè ve ne abbia una di fondamentale, intorno a cui si aggiri tutto l'interesse che si vuol produrre negli spettatori, io credo non doversi pretender altro dal poeta. Dipende poi dall'indole del soggetto che questa divenga più o men semplice o complicata: dipende dall'arbitrio dell'esecuzione ch'essa mostrisi unica o pur corredata da situazioni accessorie. Basterà che queste ultime non distruggano col loro importuno concorso l'unità della prima, e sien dirette, non ad ecclissarla o rimpicciolirla, bensì a rilevarne le linee e conferirle magnificenza e splendore.

Or non vi ha dubbio, che quantunque percorrendo la lunga serie delle produzioni tragiche, queste situazioni fondamentali si manifestino infinite in numero ed in varietà, quanto le tradizioni storiche o favolose da cui vennero tratte, nondimeno è unicamente in esse che nascondesi come invisibile spirito l'idea di che andiamo in traccia: la quale ben altro che mostrarsi del pari varia e moltiplice, si diparte appena in due sole idee primitive, che pieghevoli ad assumere mille diverse configurazioni, si rimangono pur sempre nella lor nuda essenza immutabili e comuni a tutte. Quindi per nettamente scoprirle convien

fare alcun poco astrazione dagli avvenimenti e dai personaggi positivi che occupano meccanicamente la tela delle tragedie a noi conosciute, e trasportarsi di volo in una regione, donde, sparite le più prominenti differenze de' popoli e de' secoli, ci sia dato scorgere l'uman genere nelle sue eterne condizioni lottare a un tempo colla natura e con sè stesso, e ricever moto e individualità permanente da questo duplice impulso.

La tragedia riproduce sulla scena disastri eccitanti le simpatie della pietà e le commozioni del terrore; e per poco che la mente penetri a investigarne le origini, non ne troverà che due di veramente generali ed assoluti: cioè i disastri prodotti dal semplice concorso degli straordinari ed impreveduti accidenti della vita; e i disastri derivanti dallo scontro impetuoso e reciproco degl' interessi e delle tendenze degli uomini riuniti in società civile. Poichè è della condizione intrinseca dell' uomo l'anelar sulla terra in un doppio pelago di sciagurate vicende. Da un lato sono gli avvenimenti esterni ed accidentali che il circondano, il premono, l'incalzano, ed a cui non è in poter suo di sottrarsi: egli combatte contr'essi per effetto della sua ingenita attività; e restandone vincitore o vinto, li rende strepitosi e memorabili per l'ostacolo che loro oppongono l'altezza del suo carattere e l'energia delle sue indomabili passioni. Dall'altro sono gli avvenimenti preparati dalle gelosie, dalle ambizioni, dalle avide cure, onde i mortali, sostenuti altresì a gara da passioni e da caratteri violenti, si urtano tumultuosamente fra loro per insanguinarsi l'un l'altro.

Di queste due specie di disastri, il primo indica l'uomo alle prese colla natura e soccombente alle miserie della sua condizione finita; il secondo, alle prese co' suoi simili e soccombente ai mali della società civile. All' uno predomina il *caso;* e si risolve in una rivoluzione istantanea ed accidentale, che rovescia un essere giù dal colmo della prosperità nelle voragini dell' infortunio: all' altro predomina la *volontà;* e si risolve in un contrasto di virtù e di delitti, che s' investono fra loro per soverchiarsi a vicenda. Quello è inerente a tutto l' uman genere, perchè rappresenta con estese linee il rapido, il passeggiero, l' inconsistente della vita terrestre: questo non si riferisce che ad una parte sola dell' uman genere, perchè esige corredo di circostanze propizie per dar successo alle determinazioni di una volontà virtuosa o malvagia. Ed amendue si lascian distinguere per le cagioni da cui derivano, per gli effetti che ne procedono, per le differenze infine sì nette, sì sporgenti, sì ombreggiate che a niuno è possibile di scambiare o di confondere.

In queste due sole classi di rovinose vicende sono da leggersi le idee preesistenti alla esecuzione di una tragedia; e per conseguenza i due generi fondamentali in cui tutte le tragedie debbono essere distintamente partite. Laddove infatti facciasi cumulo di quante variatissime combinazioni drammatiche sono apparse in luce dall' origine del teatro greco sin oggi, apertamente si vedrà non esservi altro in esse a discernere che la dipintura più o meno artifiziosa o di qualche strepitosa rivoluzione della vita in cui domina ciecamente il caso, o di un qualche ben sentito contrasto di virtù e di delitti in cui domina scientemente la

volontà. E sfido la più ardita e sagace intelligenza ad indicarne altre di diversa indole. Poichè le differenze apparenti, le quali assegnando a ciascuna tragedia una situazione particolare, sembrano far di ognuna di esse un genere a parte, e così portarne la moltiplicità all' eccesso, appartengono alla parte materiale de' soggetti, e non alla parte ideale ov' essi vengono adagiati; o in altri termini, sono da riferirsi ai soli soggetti personificati, che tratti dalle tradizioni storiche o favolose de' vari tempi e de' vari luoghi, si mostrano vari anch'essi, a seconda degli avvenimenti, de' caratteri, degli affetti, delle opinioni, de' costumi dei diversi individui che si chiamano sulla scena.

Niuno frattanto trascorra in premature obbiezioni a questo nome di *caso*, che il comune de' filosofi suol riguardare, non solamente come spoglio, ma e ancora come incapace di ogni specie di moralità determinata, allor che s' inframmette ad influire più o men da presso nelle umane vicende. Vedremo in seguito quanto una prosuntuosa e volgar filosofia s' inganni nel giudicarne con sì biasimevole precipitanza; e per l' opposto quale altissimo partito seppe trarne sempre la poesia per ricongiungere ne' suoi vasti concepimenti il finito all' infinito. E parlo non di quella poesia gretta e stentata che parte da computi d' intelligenza e trattiensi a notomizzare pedantescamente la sola catena delle cagioni e degli effetti che cadono per così dire sotto il geometrico senso del tatto; bensì di quella che seguendo libera i voli dell' immaginazione, passeggia in regioni sconosciute, e in un sol punto e in una sola vista abbraccia l' universo nelle relazioni più straordinarie ed occulte de' suoi grandi fenomeni. Ho qui additato il nudo fatto, appellandolo col suo proprio

nome senza circonlocuzioni ambigue: ne svilupperò fra non molto le prodigiose, benchè a primo sguardo incomprensibili condizioni poetiche.

Nè può insorgere alcun ragionevole dubbio nel riflettere che nelle umane vicende il *caso* ed il *volere*, non che andar fra loro disgiunti, sembrano anzi rifluire spessissimo l'un sull'altro, e prestarsi reciprocamente aiuto, perchè gli effetti ne riescano più memorandi e terribili. La quistione eminente è qui di scorgere qual di essi prevale a servir di centro unico all'azione. Dall'altro canto è a distinguer sempre fra una volontà che *resiste* e una volontà che *opera*; e non ravvisar che nella prima la possibilità di associarsi al caso senza punto alterarne l'occulta influenza. Gl'impeti di una volontà inflessibile sono del pari ardentissimi, a cagion di esempio, in un Edipo e in un Atreo. Ma nell'uno è volontà resistente, la quale non crea, ma sol concorre a precipitar con maggiore strepito verso il loro termine le accidentali sventure da cui quel principe è straziato. Nell'altro è volontà operante che occupa da sè sola il principio, il mezzo ed il fine dell'azione, e senza verun estraneo soccorso prepara calcolatamente le trame per rovesciar sulla profuga famiglia di Tieste l'esterminio e la vendetta. Le applicazioni renderanno aperto una differenza che per ora io mi starò pago ad accennar solamente da lungi.

È qui necessario il notare che i critici non possono altrimenti discernere questi universali principii, se non addentrandosi con pari sagacità e perseveranza nell'esame filosofico delle produzioni dell'arte, ove a primo aspetto essi non veggono che una copia di situazioni tanto innumerevoli e varie fra loro, quanto

varie ed innumerevoli son presso a poco le tragedie di cui quelle costituiscono la base; ma ove nondimeno, coll' aiuto d' industriose comparazioni, è ai critici facil cosa lo scorgere due sole idee archetipe, le quali arrendendosi alle moltiplici forme che i fatti positivi imprimono loro, animano pur tutte indistintamente quelle situazioni in apparenza diverse, e da sè sole concorrono ad operarne lo sviluppo e lo scioglimento. Il che somministra una novella prova di ciò che altrove io dissi: non poter cioè la critica dalla natura scendere all' arte, bensì dall' arte risalir per gradi alla natura; poich' essa non ha mezzi efficaci di porsi a contatto con l' una, se non in quanto l' altra le fa da guida e da interprete. E si vorrà consentire che per la ragion contraria il poeta il quale ingenera quelle opere, non può attingerne le idee preesistenti se non dalle ingenue ispirazioni che gli vengono effuse direttamente dalla natura.

Noi certamente ignoriamo quando il primo germe delle grandi creazioni fu accolto e fecondato nella fantasia di un vero poeta: è però sicuro che in lui il fermento della materia ideale, se così è permesso di esprimersi, precede sempre quello della materia personificatà di cui fa uso ne' suoi lavori. Poichè l'ingegno poetico, quantunque in origine si nutra segretamente anch' esso delle piccole e slegate immagini di una lenta esperienza; pur tuttavia, quando prorompe in azione, non più ravvisa nell' ordine dell' universo se non immensi ed eterei aggregati, ov' egli lanciasi con impeto senza percorrere gradazioni troppo successive: nè si ferma in seguito a casi particolari, se non per soddisfare all' inquieto bisogno di riprodurre egli stesso quelle dipinture sotto sembianze

determinate; e vi si apprende con energia, sol perchè li trova idonei a potervi adagiare quelle ispirazioni fuggitive, come ad organi intermedi per far passare sensibilmente in altri le sue proprie affezioni. Questo andamento è anzi il solo che diparte l'ottimo poeta dal pessimo. Omero non fe' uso de' popolari racconti intorno alla guerra di Troia se non perchè li credè atti a rappresentargli in visibil modo il tremendo spettacolo delle rivoluzioni degl'imperii, ch'egli avea idealmente osservato nella natura prima d'immaginar l'Iliade.

So che questa maniera di veder le cose offende molte prevenzioni. Alcuni critici, avvezzi a cercare il bello per dissezioni anatomiche, non osano pur supporre che l'ingegno poetico possa mai battere un tutt'opposto cammino. Sono persuasi che indipendentemente da ogni anteriore influenza della storia ideale dell'uman genere, l'alito della vita è ispirato al poeta dai soli avvenimenti tratti dalla storia positiva di un popolo o di un altro. Quindi gli negano sovente la facoltà di metter altro sulla scena che personaggi rigorosamente storici: come se questi potessero divenir teatrali pel solo fatto di avere una volta esistiti; come se i personaggi favolosi o inventati non avessero un ugual valore per coloro che ignorano la storia, e non è al certo il più picciol numero; come se per tai personaggi vi fosse altro d'inventato che il nome, quando le loro passioni e i loro caratteri sono attinti dal fondo stesso della natura umana; come se finalmente l'Apollo del Vaticano dovesse tenersi per mostro, sol perchè un filosofetto assicura con gravità essere impossibile che un Apollo sia realmente sceso dal cielo a servir di positivo ed original modello allo

scultore. Quinci derivano altresì le bizzarre dottrine su quel che oggi con tanta importanza chiamasi *dramma storico*. Ma di ciò a suo luogo.

Riassumendo in poche linee tutte le antecedenti riflessioni, a me sembra di aver posto in sodo;

1.° — Che in un'opera drammatica è da distinguer sempre l'idea dalla esecuzione; appartenenti, la prima all'ingeguo che sceglie nell'ordine dell'universo le bellezze elementari, e ne investiga le occulte giunture a fin di riordinarle in nuovi e più prodigiosi complessi; la seconda all'arte, che dà risalto di forme e di colori ai complessi immaginati, e ne fa oggetti di spettacolo e di ammirazione al pubblico;

2.° — Che l'idea è necessaria, perchè circoscritta da modelli esistenti in natura, e dalla cui fedele imitazione a niuno è permesso di allontanarsi; mentre l'esecuzione è libera, perchè consistendo ne' soli mezzi adoperati dall'artista per comunicare ad altri variamente ritemprate le immagini da cui è colpito, non soggiace che all'obbligo di non mai smarrir lo scopo che l'arte si propone;

3.° — Che intendendo la critica di ridurre tutte le produzioni tragiche a pochi generi per così spianarsi le vie da poterne ben valutare il rispettivo merito, ella debbe attenersi alle differenze e alle somiglianze dell'idea che ha termini certi di comparazione nelle opere della natura, e non a quelle dell'esecuzione che non ne offre di uniformi e di stabili per alcun aspetto;

4.° — Che non potendo questa idea risolversi che o in una disastrosa rivoluzione della vita prodotta da estranei ed impreveduti accidenti, o in un contrasto di virtù e di delitti nato sentitamente da

determinazioni di volontà, non altrove che in queste due situazioni predominanti ed astratte sono da riconoscersi i veri, positivi e fondamentali generi della tragedia.

Questa prima serie di esami tornerebbe incompleta, ov' io trascurassi di giustificare in via di necessaria digressione un precetto contro al quale combatte l' autorità di una delle più grandi fantasie del secolo. Piacque a Schiller, senza nè aver pure il menomo sospetto di enunciare una dottrina equivoca, di porre in massima esservi tre diverse specie di combinazioni drammatiche, di cui l' una rappresenta soli avvenimenti, l' altra soli caratteri, la terza soli affetti: il che importerebbe che potendo convenevolmente scindersi, e per conseguenza operar da sè soli, questi non sono, come pocanzi mi occorse di stabilire, tre inseparabili elementi di qualunque azione tragica. Non saprei decidere se l' illustre artista traesse veramente questa poetica dalla storia del teatro: poichè le applicazioni ond' ei cerca sostenerla, mi sembrano vaghe dall' un canto e falsissime dall' altro; e avrò altrove occasione di riparlarne più tritamente. Toccandola qui di passaggio, non debbo nascondere che la distinzione mi riesce poco esatta, perchè la veggo del pari smentita dalla ragione e dalla esperienza.

Domando innanzi tutto se il più acuto ingegno perverrebbe a farsi una chiara e precisa nozione di una tragedia in cui fossero avvenimenti senza caratteri e senza affetti. Un avvenimento, per contenere un senso poetico qualunque, dee supporsi percotere esseri appartenenti alla razza umana: e questi non

possono concepirsi mai spogli nè di quella sensibilità naturale che li rende capaci di passioni, nè di quel complesso di abitudini buone o malvage, contratte nel corso della vita, che costituiscono i caratteri. Verrebbero altrimenti come stoici impassibili, in cui queste due qualità si suppongono compresse, se pur veramente lo sono: e si è da gran tempo notato, lo stoico non esser personaggio drammatico; perchè il teatro esige fin le apparenze di un'anima passionata e rilevantesi al di fuori con proporzioni morali determinate. Sì che per comprendere nel rigore de' termini una situazione in cui non sieno nè affetti nè caratteri, bisogna immaginare un avvenimento che operi nel vôto, e non si riferisca ad alcun essere sensitivo che ne provi in sè l'influenza prospera o avversa.

Ma che sarebbero i caratteri in una tragedia, non congiunti ad alcuna situazione che lor serva di base, ad alcun affetto che loro infonda dell'anima? Un carattere non si rende sensibile, se non luttando cogli accidenti esterni dall'un lato, e colle commozioni interne dall'altro: sì ch'esso ha bisogno assoluto di un campo certo ove prorompere con veemenza, e di un impulso vigoroso che lo metta in azione; e se non opera entro una situazione sentita e per forza di un impeto affettuoso, è un vero fantasma. E non è pur da credere che i caratteri, agitandosi fra loro, possano aggrupparsi in modo da ingenerar da sè soli una situazione drammatica: se questa non preesiste a offrir loro un centro unico di movimenti, si rischia di produrre taluna di quelle scene bizzarre, onde i fanciulli, dopo aver tagliato da molte e varie incisioni tutte le figure che lor sembrano di più finiti contorni,

le dispongono a lor senno su di una tavola, e così presentano in confusa prospettiva un Achille cruccioso a fronte di un eremita penitente, ed una Cleopatra moribonda a fianco a un'avventuriera che le indovina le sorti.

Per quel che finalmente riguarda l'indole di una tragedia in cui tutto sia affetti senza il menomo conforto di avvenimenti e di caratteri, confesso apertamente essermi impossibile di concepirla, non che di esprimerla: poichè le passioni non hanno nè vigore, nè ampiezza, nè impeto, quando non sieno essenzialmente radicate nel fondo di un carattere, che investito da una situazione disastrosa, mostrisi atto ad accoglierle e ad alimentarle. Scorgo infatti che altri critici moderni, dotti ma facili ad abbracciare una opinione allor che la incontrano garentita da qualche nome illustre, parlarono anch'essi di opere drammatiche fondate in soli caratteri o in soli avvenimenti, perchè a torto o a dritto credettero aver bastevoli documenti alla mano per farne l'applicazione, e non però si avvisarono intrattenerci di produzioni fondate in soli affetti; prevedendo forse che a citarne esempi sarebbero stati costretti a non rifrugare altrove che nei ricchi repertorii di Charenton e di Bedlam. E ne pur vi sarebbero riusciti; perchè il matto stesso non s'infiamma di passioni, se non in quanto negli accessi della sua follia si estima re, papa o conquistatore, e così si colloca delirando in qualche cosa che tien luogo di avvenimenti e di caratteri.

Si dirà per avventura che io esagero i termini della quistione; che favellandosi per esempio di una tragedia in cui l'avvenimento è tutto, debbe intendersi che la dipintura di questo prevale sulle altre

parti della produzione, e che quindi gli affetti ed i caratteri vi appariscono in lontananza, ma non ne sono interamente rimossi o annientati. E mi converrà rispondere che una tal difesa, invece di affievolire, aggrava l'imputazione e la rende ancor più aperta ed inescusabile. Poichè un avvenimento non importa conseguenze memorabili e strepitose, se non in quanto è sostenuto da presso con energica e perseverante lutta da caratteri inflessibili e da impetuosissimi affetti. Allor che questi ultimi sono pieghevoli o scoloriti, tutta la grandezza del primo si dissipa per difetto di materia che lo alimenti; e vien pari a procella che si tenterebbe invano descrivere come rovinosa e tremenda, quando invece di spezzar macigni, abbatter torri ed incendiar foreste, non fa che smovere pochi fasci di strame disseminati ne' campi. Il solo contrasto della forza può conferir luce, risalti e sembianze formidabili alla forza.

Quali più spaventevoli sciagure di quelle che scoppiano a danno di un Edipo e di un Lear? Ma ove costoro si spogliassero di quelle passioni ardentissime e di quei caratteri indomabili onde i due più grandi maestri dell'arte presso gli antichi e presso i moderni seppero animarli entrambi, le triste vicende di cui furono le vittime, sparirebbero; perchè non provocate da resistenti potenze a precipitar con fracasso verso il loro ultimo scioglimento. E altrettanto inetti e ammiseriti risulterebbero i più alti caratteri, ove non si mostrassero collocati in fondo a una situazione in sè stessa disastrosa e terribile. Un Ercole ci appar gigante allor che lanciasi con gemiti disperati sul rogo, per cessare e il dolor fisico insopportabile che gli cagiona la tunica intrisa nel sangue di

Nesso, e il dolor morale oppressivo che in lui è sveglio dall'idea di essergli stato recato quel dono per troppa semplicità dalla tenerissima delle spose: ma ci apparirebbe ridicolo e pari a donnicciuola da trivio, se avesse menato un ugual rumore, sentendosi investito da una febbre intermittente.

Se Schiller mirasse a notar come grave difetto quello in cui incorrono i tragici allor che si attentano di scindere nelle loro opere i caratteri dagli avvenimenti, niuno al certo vorrebbe contraddirgli; e la sua distinzione altro non esprimerebbe che un fatto storico. Ma egli assume che il tragico può non tener conto degli uni rappresentando gli altri, e per le ragioni esposte di sopra, il principio a me sembra falso: ei soggiugne che presso i classici greci vi ha situazioni senza caratteri, presso i moderni romantici vi ha caratteri senza situazioni; e per le ragioni che saranno esposte in seguito, il giudizio a me sembra falsissimo. Per ora mi giova il restringermi a sostenere, come general dottrina, che in una produzione drammatica è bisogno imperioso, non solo di serbar sempre in concorso gli avvenimenti, i caratteri e gli affetti, ma e inoltre di dar sempre loro uguali e permanenti proporzioni; perchè ove gli uni manchino o sien deboli, la pretesa magnificenza onde si cerca di rivestir gli altri, si rimpicciolisce e si disperde.

Raccogliamo le fila delle antecedenti ricerche. Dissi che le due situazioni ideali di cui diedi cenno pocanzi, sono ugualmente in natura, sol perchè ne derivano come da una sorgente unica e diretta: ma ciò non importa ch'esse abbiano a riguardarsi di valor consimile in quanto agli effetti che son destinate a produrre negli spettatori; essendo facil cosa il

discernere che l'una ritrae dalla grande natura, l'altra da una sola e non certamente la più splendida delle sue parti. Di questa inegual tempra dirò di proposito nel capitolo seguente. Convien frattanto qui rammentare, che questa differenza di generi non è nè mai esser poteva coetanea all'origine dell'arte: dipendente dalla varia direzione che circostanze particolari impressero agli spiriti, essa venne introdotta col progresso de' tempi, e avvalorata da quei cangiamenti nella maniera di sentire degli uomini e delle società che i tempi rendono inevitabili. Mi è quindi bisogno di determinar le condizioni nelle quali gli antichi e i moderni si ritrovarono successivamente collocati in faccia alla natura, a fin d'indagare le cagioni che li trassero a diversamente osservarla e dipingerla. Questa ricerca, di cui si vedrà in seguito l'importanza, ci darà un avviamento sicuro per la scoperta di utili verità sulle vicende dell'arte tragica.

Gli antichi, trovandosi nell'adolescenza della vita civile, doveano esser necessariamente eccitati da impressioni ardenti, ma successivamente rapide e fugaci: poichè gittati in mezzo alla tanta varietà di oggetti che l'universo per la prima volta offriva innanzi ai loro sguardi attoniti, essi veniano loro malgrado assorti nel piacere ingenuo di seguirne i movimenti, e di passar d'uno in altro con estasi di meraviglia, mal reggendo alla cura di penetrar molto addentro nella loro indole relativa. Tratti dall'impeto di una età caldissima che non soffre andamenti troppo gravi e misurati, essi potcano star paghi a sfiorar semplicemente la conoscenza della natura; e non avendo nè l'agio nè il bisogno di andar più oltre, faceano a sè delizia della sola maestà delle forme ond'ella suol

da prima svelarsi alla nostra immaginazione. Quindi nelle loro ispirazioni poetiche il valore del sentimento dovea consister per essi più nella vivezza che nella intensità delle immagini, più nella pompa dell'espressione e nello splendore del colorito, che nel recondito de' pensieri e nella peregrina combinazione delle attitudini.

I moderni per l'opposto, trovandosi nella maturità della vita civile, doveano aver necessariamente sormontato il periodo di quelle prime rapidissime impressioni che son proprie della giovinezza, e ritenendone in sè le impronte, non lasciarsi così facilmente svolgere nel movimento degli oggetti, che riuscisse loro impossibile di penetrar più addentro nella loro indole, e investigarne le più arcane doti. Cessata l'estasi di quella età impetuosa che vede tutto sotto sembianze fluttuanti, essi poteano spingere i loro sguardi adulti nella natura, e introdursi gradatamente ne' suoi più riposti e non ancor discoperti segreti, a fin di estendere i dominii della verità e guadagnar nuovi mezzi all'imitazione. Quindi nei loro poetici tentativi il valore del sentimento, alimentato a un tempo da rimembranze abbaglianti e da meditazioni riposate, dovea consistere per essi nella profondità non meno che nella vivezza delle immagini, e riunire alla espressione ed al colorito una più recondita eloquenza di pensieri e delle combinazioni più ampie ed ardite.

Questa distinzione è la prima a notarsi frà gli antichi e i moderni, e si fonda in ciò che la ragion comune offre di più certo nel corso ordinario delle umane cose. Poichè i popoli hanno le loro età come

gl' individui; e per essi la forza del sentimento ha come l' avanzamento della scienza una scala di progressione che la stessa barbarie può arrestar talvolta, ma non mai torcere in movimenti retrogradi. Certamente se ciascuna generazione sparisse a un tratto per dar luogo a quella che dee seguirla, ciò non avverrebbe, e l'uman genere si rimarrebbe in una eterna infanzia. Ma in realtà le cose procedono altrimenti. Le generazioni s' incrocicchiano, si mescolano, si confondono per cagione degl' individui che colla loro esistenza più o men prolungata servono di passaggio e di legame a due generazioni che si succedono: ed è impossibile che l' una non tramandi all' altra una copia di sensazioni e di lumi, che inoltrandosi lentamente, costituisce quel che si chiama l'esperienza ed il progresso de' secoli.

Da ciò risulta, che un uomo invitato a decidere del merito degli antichi e de' moderni senza conoscer punto le loro opere, è tratto volentieri a conchiudere da quella sola general considerazione, che i moderni debbono aver sorpassato in tutto gli antichi; essendo pur sempre vero, che per quanto alto si levi un ingegno di vent' anni, deve in pari circostanze, e tutto computato, potersi levare altissimo un ingegno di quaranta: poichè questi alle splendide impressioni della gioventù riunisce la saviezza, l' esperienza e la vigoria dell' età matura. Ed è infatti esattissimo un tal giudizio, ove si riguardi alla sola parte scientifica de' progressi dello spirito umano, su cui l' antichità non operò che deboli tentativi, mentre ricevea da' moderni più larghi e positivi sviluppi. Ma ond' è poi che questo andamento ascendente non si osserva con

ugual costanza nelle produzioni dell' arte, per le quali gli antichi si rimangono così eminenti, che noi siamo astretti spessissimo a riguardarli come insuperabili?

La ragione di questa differenza mi par semplice e spedita. Gli antichi, collocati a fronte di un sol ordine d' impressioni, doveano o non discernere la natura, o ravvisarla nelle sue vere e più portentose forme: poichè nuovi ai casi della vita, essi vedeano tutto da per sè stessi, senz' altra scorta che del sentimento ognor sollecito a concepire, e della fantasia ognor preparata a dipingere. I moderni per l' opposto avendo acquistato più ampia istruzione di esperienza ed una forza sempre crescente di sentimento, doveano con queste due notabili facoltà o riuscir superiori agli antichi facendone buon uso, o rimanersi inferiori a sè stessi abusandone. E l' uno e l'altro caso è realmente avvenuto. Quest' assertiva tien del singolare in apparenza: ma siccome è garentita dall' autorità de' fatti, io confido di renderla piana ed evidente, cercando innanzi tutto a spiegarmi sul significato de' vocaboli.

Mi fermo da prima all' istruzione, la quale è certamente più ricca e profonda ne' moderni che negli antichi: ed osservo che a ben valutare la sua influenza nelle arti della fantasia, conviensi riguardarla per un doppio aspetto. Talvolta, apprendendosi vigorosamente all' anima, vi si trasfonde e vi s' immedesima in guisa da nutrirla per così dire di nuove conoscenze, e da estendere proporzionatamente le facoltà senza però comunicarle alcuna special direzione che la rivolga suo malgrado anzi verso un oggetto che verso un altro della natura. Tal altra, dopo aver somministrato energia ed alimento all' anima, fa nascere insensibilmente in lei delle tendenze di predilezione, e la

trascina verso particolari contemplazioni, le quali occupandola troppo esclusivamente diventano per gradi materie di passioni e di forti abitudini intellettuali, da cui non è più possibile in seguito di ritrarla.

Or nel primo caso l' istruzione non nuoce alla poesia; perchè continuando a tener l'uomo in cospetto della natura gigante, lo conserva sempre in istato di abbracciarla in tutta l' immensità de' suoi splendidi fantasmi. Nel secondo, essendo essa utilissima alla scienza, la quale ha bisogno d'isolare i fatti per ben determinarne l' indole, riesce ordinariamente dannosa alla poesia; perchè concentrando l'attenzione dell'uomo ne' soli oggetti delle sue abituali tendenze, produce il doppio tristissimo effetto di fargli esagerar le minuzie della natura, e di renderlo incapace di più oltre comprenderne l' immensità. La prima specie d' istruzione appartiene sicuramente agli antichi; e a me sembra che i moderni abbondino spesso nella seconda. Che poi ciò debba unicamente attribuirsi, non ad alcuna inuguaglianza nel valore intrinseco degl'ingegni, bensì al concorso inavvertito di estrance circostanze, pochi cenni, dati altresì in via di esempi, basteranno a provarlo.

Gli antichi, non ancor possedendo critici, prendeano a sola guida gli artisti: e niuno ignora che le opere dell' arte, ritenendo in sè l' immagine schietta e non alterata della natura, dispongono gli spiriti a ravvisarla nella grandezza, e a dipingerla senza inconsiderate preferenze dell' una delle sue parti nobili sull' altra. I moderni per lo contrario avendo dovizia di critici, furono più tentati di torli a guida in concorrenza, se non pur talvolta in dispregio degli artisti: e niuno ignora che le produzioni della critica, benchè

le più volte contengano precetti cavati dalle bellezze che gli artisti disvelarono, li rendono spesso equivoci pei falsi metodi di osservare e di astrarre; e ancor più spesso guasti, sia per ciò che i critici vi aggiungono del loro, sia per l'importanza ch' essi dar sogliono più alle forme della esecuzione che alla essenza dell' idea destinata a infonderle vita e movimento: per cui gli spiriti così predisposti trovansi allettati a preferenze e a deviazioni funeste sempre ai progressi dell' arte.

Per conseguenza i primi, traendo semplici ma spontanee le regole dell' arte dalla situazione astratta che li ispirava, non ricorreano a soggetti positivi se non per dare visibile realità ai loro concepimenti; e così le immagini si armonizzavano da sè medesime e prorompeano calde di meraviglia dalle loro anime commosse. I secondi per l' opposto, preoccupati da opinioni e regole preesistenti nelle loro intelligenze, trassero un po' troppo meccanicamente l' idea da soggetti storici o tradizionali, qual che la sua indole specifica si fosse; onde le immagini, inceppate in quei laberinti, uscivan fuori più adulte, ma meno spontanee, e quasi spinte da estranea forza, anzi che da propria mobilità. Ed è agevolissimo lo scorgere gli effetti diversi di questo diverso fonte di azione e di esperienza. L' autorità della critica soverchiò sovente quella dell' arte; e tale che prendendo Omero e Virgilio ad interprete avrebbe dato opera a nobili combinazioni, preferì loro Aristotile e Quintiliano, e si rimase al di sotto del mediocre.

Aggiungasi che i primi e più eminenti fra gli antichi, come Eschilo nella tragedia e Fidia nella

scultura, studiarono in Omero; e da quel padre dell'altissimo canto poteano attingere ispirazioni e non modelli: poichè l'Iliade contiene tragici episodi e descrizioni di esseri fortissimi, ma non compiute tragedie o getti visibili di statue. Quindi fu loro facile di riuscire del pari grandi ed originali: un Dio li animava; ma piena libertà rimanea loro di sceglier le strade a percorrere nel mandare ad affetto i loro lavori d'immaginazione. Gli antecedenti drammatici e scultori non poteano averli direttamente guidati, perchè essi ne trascesero l'arte e le conferirono ingrandimento e perfezione. Euripide e Lisippo per l'opposto lessero non solo in Omero, ma e altresì in Eschilo e in Fidia: e siccome questi avean loro aperto il sentiero all'esecuzione, essi, alquanto in loro preoccupati, fecero degli sforzi per non parer di copiarli; e deviando d'una maniera stentata, segnarono, come an già molti osservato, il principio alla decadenza dell'arte tragica e statuaria ne' greci.

L'immensa ricchezza de' moderni in opere dell'arte dovea poter sovente produrre effetti ancor più positivi. Quante mirabili epopee, non calcate sulle orme greche, da eccitar vivissima l'emulazione di correr con pari volo i campi della fantasia! Ma se a taluno che imprende a scriver tragedie, s'insinui di preferir lo studio di queste alle stesse più nobili creazioni drammatiche, ei sarà quasi tentato di deridere un tal consiglio. Ed è pur vero che le apparenze lo ingannano. Poichè le prime, essendo di diverso genere in quanto a ciò ch'ei si propone di fare, gli largiscono ispirazioni e gli lasciano libero lo spazio a cercar nelle sue proprie facoltà modelli da eseguire; mentre le

seconde, essendo di simil genere, gli somministrano a prima giunta modelli; ond' ei troppo fitto in quegli esempi, o li siegue ciecamente, e divien copista; o se ne allontana con disegno, e divien duro e forzato: poichè pieno delle sue letture, la strada ch'ei prende non è scelta spontanea, ma deviazione artifiziosa per non sembrar d' imitare che sè medesimo.

Così nella ricerca della verità poetica gli antichi e i moderni furono ugualmente solleciti per ben dipingerla nelle loro produzioni: se non che la condizione più o men predisposta delle loro anime dovea anche in questo metter fra loro una rilevantissima differenza. È certo che gli antichi cercavano la verità in grazia del solo piacere che ne deriva in chi la contempla, e delle alte affezioni ch'essa pone in movimento a fin di spargere di qualche fiore il penoso cammino della vita. Quindi furono discretissimi nelle opere dell' arte a non indagar la verità che pei soli aspetti i quali menar potessero a quelle utili conseguenze. E quando essa offriasi troppo intensa, temendo di esserne abbagliati o forse anche raffreddati, si affrettavano a coprirla di un velo trasparente, fermamente persuasi che il piacere dileguasi a mirar troppo a nudo la verità; e consacrarono questa massima profonda nella bella favola di Psiche.

Ma i moderni, per molto corredo d' istruzione, cercano sovente la verità in grazia della verità medesima; e la discompongono per osservarla ne' suoi più infimi elementi; obbliando che la luce ond' ella è rivestita, splende vivissima nel tutto, e si disperde e si spegne ne' particolari; e che scompagnata da voluttà, essa è fatta per intristire anzi che per accendere la

mobile fantasia dell'uomo. Per conseguenza, impazientissimi a sviscerarla in tutte le sue anatomiche filamenta, si avvennero spesso a vederla profonda, ma ciò stesso gelida, scarna e senza colorito; poco dissimili da coloro che uccidono stoltamente il piacere per troppa intemperanza d'inebbriarsene. È facile il convincersi come i limiti della scienza e dell'arte rimanessero in questo modo disordinati e confusi. Gli antichi doveano riuscire più poeti che filosofi; i moderni, più filosofi che poeti.

Per ciò che concerne l'intensità del sentimento, che è la seconda qualità scorta ne' moderni, essa non può, considerata in sè medesima, esser mai nociva alla poesia: ma la scolora e la rimpicciolisce tutte le volte che è preceduta e per dir così dominata dall'ultima specie d'istruzione di cui diedi cenno pocanzi. Poichè concentrandosi allora in oggetti di particolari tendenze, rende la fantasia ancor più inabile ad innalzarsi fino alla immensità della natura: e benchè contribuisca a far penetrare più addentro nella verità dell'idea, ne diminuisce però gl'incanti, denudandola troppo, e rimandandola quasi direi dal regno della immaginazione a quello dell'intelligenza. L'intensità del sentimento non è atta a prodigi se non quando agita un'anima che non è rattenuta da parziali affezioni, e può spaziar libera per entro ai dominii stessi dell'universo in movimento. E la storia delle lettere drammatiche offre molti esempi de' naufragi a cui furono esposti i più eminenti spiriti, collocati per avventura in circostanze diverse.

Di prodigiosa forza di sentimento erano di certo dotati Voltaire, Alfieri e Schiller, a non parlar che

di questi tre soli fra i più recenti de' tragedi moderni: ma ne faceano spesso un furto alle grandi creazioni di cui erano capaci, per dissiparla dietro a predilette dottrine, di cui in qualità di filosofi aveano già preoccupato i loro vastissimi ingegni. Erano propugnatori acerrimi e perseveranti, l' uno della tolleranza religiosa, l' altro della indipendenza politica, il terzo di certa morale speculativa tolta a pretesto da metafisiche astrazioni di che ingeneravano portenti, quando si trovavano sgombri da quelle prevenzioni sistematiche: ma negl' infausti momenti in cui le loro anime ne veniano agitate, le loro combinazioni tragiche miravano potentemente, nell' uno a tuonar contra l' impostura e il fanatismo, nell' altro ad annerir gli orrori della oppressione e della tirannide, nel terzo a svagar dietro a ciò ch' ei chiamava i traviamenti della sensibilità: materie tutte il cui esame potea concernere la scienza, e non mai servir di fondo e di scopo a magnifiche azioni drammatiche.

Non si vorrà, spero, interpretar d'una maniera stentata questi principii, apponendomi che io consideri la scienza come in sè stessa dannosa sempre alla poesia; e tenga in conseguenza per impossibile che amendue progrediscano di accordo, sì che le severe investigazioni dell' una non inceppino le grandi imprese dell'altra. Che anzi io son convinto non poter l' immaginazione distinguer nettamente il bello dal difforme senza quel dritto intendimento che le è di scorta a scernere il vero dal falso: e quantunque io sostenga che il concorso di quest' ultimo debba rimanersi occulto e inavvertito, non per ciò riconosco men certa e necessaria la luce ch' egli spande a diradar le tenebre innanzi agl' impeti della prima. Niuno infatti

oserebbe stabilire in massima generale, che ovunque prosperi la scienza, la poesia è distrutta; quasi la natura non sia stata prodiga all'uomo di così eminenti facoltà, se non perchè ei rinunzi all'una nel promovere la cultura dell'altra: poichè gli annali dell'uman genere basterebbero a somministrar documenti autentici per una contraria sentenza.

Presso gli antichi, i secoli che scorsero dall'apparizione di Pittagora e di Talete sino a quella di Teofrasto e di Aristotile, furono produttivi di filosofi innumerevoli in tutte le contrade ove si parlava l'idioma greco; i quali ripartitisi in cento sette diverse, coltivarono la scienza con ingegno del pari ardito ed indipendente: e se ve n'ebbe che intesero più a indovinar la natura che ad esaminarla ne' fatti, non però mancarono di quelli che attenendosi ai dati dell'osservazione fondarono con più o men di successo la scuola dell'esperienza. E questo generale impulso per estendere i poteri dell'intelligenza non precluse intanto le strade all'immaginazione: poichè in questo medesimo intervallo fu pur vista la poesia in tutt'i suoi rami giugnere ad un'altezza che i secoli successivi disperarono gran tempo di poter adeguare. I soli Omero ed Esiodo avean preceduta questa simultanea manifestazione di tutte le potenze attive della mente umana. In ugual modo, a fianco delle ricerche della fisica indagatrice, della proteiforme filosofia e della rigida storia fiorirono nel così detto secolo di Augusto le più egregie fantasie de' Latini, quasi meteore annunziatrici che l'ultima scena di quel dramma straordinario era giunta, e che si apriva la tomba ove dovea seppellirsi per sempre la grandezza romana.

Nè altrimenti avvenne presso i moderni. Mentre il Macchiavelli, colla sola logica delle necessità insuperabili alla mano, e mettendo giù quelle considerazioni di morale che non mai si associarono ai disegni della politica, insegnava freddamente a Cesare i mezzi di abbatter Bruto, e a Bruto i mezzi di abbatter Cesare; mentre il Galilei, dopo aver ristorate le varie parti delle fisiche discipline, sospingeva quel suo occhio d'aquila infino al sole, e d'un cenno creatore gl'imponeva di arrestarsi a centro immobile dell'universo; mentre il Ficino, il Telesio, il Bruno, il Campanella precorreano audaci una carriera di cui tanti eccelsi spiriti doveano in seguito protrarre i confini oltre ogni espettazione: una schiera numerosa di splendidi poeti in tutt'i generi abbelliva l'Italia de' suoi prodigi, senza che i rapidi progressi della scienza fosser loro di ostacolo a volar tanto innanzi in quelle loro incantate regioni. Le sole due contemporanee epopee dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata basterebbero ad attestarlo. E nel secolo seguente fu al cospetto di un Bacone, intento tutto e sollecito ad aggiugner pesi di piombo all'umano intendimento per richiamarlo sul cammino della esperienza; fu in mezzo alle triste realità delle riforme politiche e religiose, che Shakespeare stese tant'ala ne' campi della fantasia, e ritemprò sì svariati colori a dipinger que' suoi quadri magnifici e portentosi.

Da cotai fatti risulta, che il danno da me imputato alla importuna mescolanza della facoltà scientifica e della facoltà poetica, non ha luogo se non quando la poesia, mal soddisfatta di quei soli riflessi di luce che la scienza le versa dinanzi a fin di chiarire la verità degli oggetti su cui ella opera, vuol

torne indiscretamente a prestito i metodi rigorosi, ed assumerne le pretensioni, e seguirne i fini, ed imitarne gli andamenti. Poichè in questo caso abituandosi a sillogizzare, mentre il suo unico ufficio è di dipingere, quel che acquista in intensità perde subito in grandezza; e deposta ogni attitudine a lanciarsi nell'infinito, attende con gravità mendicata a colorir disegni che la ritengono gretta negli spazi del finito; sì che la bellezza filosofica, con cui essa non ha nulla di comune, rimansi bruttamente sostituita nelle sue opere alla bellezza estetica, che è sua proprietà intrinseca e costitutiva. Avremo tante occasioni in seguito di provar cogli esempi una tal differenza, che per ora possiamo star contenti a queste sole rapidissime indicazioni.

Or tutte raccogliendo in brevi termini le antecedenti nozioni, è facil cosa il definire con qual predisposizione di animo i vari poeti si avvenissero ad imitar la natura, e come i due fondamentali generi della tragedia emerger dovessero successivamente dalle loro opposte maniere di leggere ne' suoi segreti.

Gli antichi, per effetto della loro giovine e libera età, recandosi a contemplar la natura spogli d'ogni prevenzione intorno alle sue qualità possibili, si presentavano ingenui innanzi al maestoso spettacolo ch'ella dispiega; e pari a lucidi cristalli ne' quali nessuna macchia rompe o diverge i raggi che li colpiscono, essi ne raccoglieano in sè l'immagine d'un solo atto, d'un sol movimento, d'una sola impressione. Delle tante variatissime particolarità che la natura riflette, risultava così ai loro occhi un incognito indistinto, in cui le minutezze sparivano, in cui le sole linee generali spiccavano, in cui tutto era grande,

semplice ed uno; ed il modo complessivo in cui essi ne veniano ispirati, servia a loro d'impulso e di guida nel dipingerla. Tutte le affezioni dell'anima, e quelle più in apparenza dissimili, erano così mosse con ugual vigore, si diffondevano senza disquilibrio o forzate preponderanze, e quasi derivate da un solo e medesimo agente, tendevano in massa verso un solo e medesimo oggetto. Quindi prendeano risalto que' quadri che sembrano appena sbozzati, e intanto abbagliano per l'unità e la grandezza del disegno: quindi quei tocchi rapidi e appena leggermente sfumati, che colorando in apparenza le parti, non miravano che a dar pompa ed armonia al tutto.

In conseguenza di questa determinazione di spirito, gli antichi non furono colpiti che da quelle rivoluzioni più o meno istantanee, le quali inseparabili dalla condizione finita dell'uomo, ne divengono spesso l'inevitabile flagello. E dando esistenza a un primo genere di tragedia, fermamente credettero non doversi offrire a spettacolo sulla scena che le disastrose vicende della vita in ciò ch'esse an di più strepitoso, di più generale, di più indipendente dall'azione diretta della volontà dell'uomo. Quindi si proposero di spander negli animi, per mezzo de' loro quadri, una piena e profonda diffidenza sì della prospera che dell'avversa fortuna: e far memore ognuno che la vita è un passaggio, in cui tutto è incerto, rapido, vacillante; ove le basi dell'orgoglio umano sono spesso infrante da eventi terribili, di cui a niuno è dato di prevedere o di evitar lo scoppio. Per questo aspetto ci mostrarono uomini, di qualità più o meno eminenti, più o men collocati al sommo della prosperità e della grandezza, che per una serie di accidenti

erano rovesciati negli abissi dell'infortunio, e tanto più vi s'immergevano in quanto più si sforzavano di volgere il piede dal precipizio che minacciava d'inghiottirli.

Niun ostacolo certamente impediva i moderni di correre con dignità questo medesimo studio, e di ritrarre sul teatro le grandi rivoluzioni della vita con quel maggior successo che l'elevatezza e la forza d'un ingegno più adulto dovea poter loro assicurare ad ogni passo. E con irrepugnabili esempi dimostrerò altrove che quando essi tennero questo efficace modo di osservar la natura, la videro ancor più bella e magnifica, ed emularono gli antichi nell'arte di riprodurla con tinte splendidissime e vigorose. Ma l'origine della differenza sta in questo, che sovente l'ampiezza della loro istruzione e la profondità del loro sentimento fu da essi rivolta con troppo minuto studio a notomizzar la natura in ciò che sfugge ai voli della fantasia, e non interessa che i computi dell'intelligenza: ond'è che al primo scorgerla ed imitarla, trasportandosi per abito a quelle fra le sue particolarità visibili di cui per antecedenti nozioni trovavansi preoccupati, vi si concentrarono con tutta quella energia che accompagna l'esame d'un oggetto isolato e parziale.

È facil cosa il concepir gli effetti di questa maniera di procedere. Poichè da quel momento le grandi e generali forme della natura disparvero; i suoi limiti si restrinsero gradatamente; e perdendo quei colori ondeggianti ed eterei che son propri della sola immensità, lasciarono a nudo una sola delle sue parti; come in quei giuochi di fantasmi, ne' quali alla semplice pressione di una molla interna una vasta

macchina si discioglie in pezzi per mettere in mostra un fantoccino che se le ascondea nel centro. Rotto così il naturale accordo fra tutte le affezioni dell'anima, le più analoghe alle varie tempre de' caratteri degli autori proruppero staccate a percorrere il campo dell'immaginazione, e a dominarlo sole e senza competitori. Da ciò talvolta risultarono que' quadri ben contornati e finiti, ma piccioli per troppo isolamento di parti affini: da ciò que' tocchi forti e profondi che dando risalto a un solo obbietto, spezzavano i nodi ond'esso parea come sospeso in mezzo a un tutto luminoso ed armonico.

In conseguenza di questa determinazione di spirito, i moderni non furono le più volte colpiti se non dalla influenza di quelle tendenze lodevoli o criminose che danno una direzione voluta alla condotta dell' uomo. E conferendo esistenza a un secondo genere di tragedia, fermamente credettero non doversi rappresentar sulla scena se non il contrasto ben sentito della virtù e del delitto, in ciò che per una legge eterna ed invariabile più particolarmente mena, secondo essi, ad assicurare il trionfo dell'una e la punizione dell'altro. Quindi si proposero di far risplendere nelle loro dipinture la bellezza della virtù, la difformità del delitto; e confidarono poter così ispirare negli animi quell'energico sentimento di giustizia, che portando ad amar l'una e a detestar l'altro, calmi il tumulto delle passioni, e renda l'uomo migliore per sè stesso e per la sua specie. In questo aspetto attesero a mostrar sovente individui, che o animati da virtù sincere ed altissime vengono sostenuti contro gli attentati della colpa dal braccio invisibile della giustizia eterna; o contaminati da delitti

esecrabili sono arrestati nella lor carriera d'iniquità dallo stesso vindice braccio, che in un momento li abbatte e li rovescia giù nei rimorsi e nella desolazione.

Sono questi, ripeto, i due positivi e fondamentali generi esistenti della tragedia, considerati e nelle doti per cui differiscono fra loro, e nelle cagioni per cui s'introdussero a vicenda nel teatro. Non riputandomi con autorità di coniar nuovi vocaboli all'uopo, io designerò il primo colla denominazione di *antico*, il secondo con quella di *moderno;* mirando a comprendere nell'una e nell'altra denominazione le varie opere tragiche, non in quanto apparse in tempi storicamente prossimi o remoti, ma in quanto dettate o da ingegni liberi da sistemi, che io riguardo come d'ordine anteriore, o da ingegni preoccupati da particolari dottrine intorno alla natura, che io riguardo come d'ordine posteriore nello sviluppo di questa specie di facoltà poetiche. Seguendo insomma le sole tendenze morali donde una tal differenza ebbe origine, io mi apprendo a que' due nomi generali come a semplici termini di convenzione, i quali nel senso onde io li adopero, non possono importare equivoci. Sì che per esempio mi avverrà di collocar talvolta Euripide fra i moderni e Shakespeare fra gli antichi, secondo che l'indole delle loro produzioni mi parrà appartenere al primitivo o al successivo genere della tragedia.

Mi sia qui concesso di tentar lo scioglimento di una quistione, come a semplice corollario delle idee sinora enunciate. Si è preteso da taluni eruditi che la letteratura in generale assume e debba necessariamente assumere nuova essenza e nuovo scopo, secondo

che nuovi bisogni e nuove facoltà si sviluppano per gradi nelle nazioni; ed è una opinione dettata non da sollecitudine ingenua di stabilire un fatto, ma da mire segrete di dar plausibili sostegni a un sistema. Poichè se ne è inteso trarre questa conseguenza, che siccome in seguito di quella massima la letteratura di un secolo rimansi estranea per generazioni appartenenti a secoli diversi, così è follia pedantesca l'ostinarsi a coltivarla e prenderla a guida per nuove imitazioni, allor che le bellezze che in essa scintillano, sì produttive di effetti in secoli anteriori, non possono per la cangiata indole de' tempi contener l'espressione fedele de' costumi, delle tendenze e delle maniere di vivere e di sentire di secoli susseguenti. Questa dottrina avrebbe forse alcun particolare aspetto di verità, se per troppo esagerarne i termini non si fosse cercato di renderla incerta ne' principii e impraticabile nell' applicazione. Io mi restringo ad esaminarla in quanto al solo oggetto che mi occupa.

L' arte imita essenzialmente la natura; ed è la natura dell' uomo in tutte le sue tristissime vicende ch' essa ingegnasi di riprodurre sul teatro. Ma l'uomo non si avviene in alcun disastro capace di esser ivi rappresentato con pietose e terribili combinazioni, che o pel concorso impreveduto di esterni casi a cui egli soggiace per una conseguenza inevitabile della sua condizione finita, o per passionate lutte che lo mettono alle prese co' suoi simili nelle moltiplici relazioni della vita sociale. Quindi si chiederebbe di saper questo: credono forse gli eruditi che una tal ordinanza di cose, la quale è immutabile ed eterna perchè integrale alla nozione stessa che ci è dato formare di quest' essere sulla terra, possa venir mai alterata o

distrutta dai successivi mutamenti de' tempi e delle circostanze? Chiunque si sente dotato di spirito profetico disserti a sua posta intorno all'avvenire: a me giovi esser certissimo che ciò non ebbe mai luogo per lo passato. Poichè non ostanti le variatissime fasi percorse dall'uman genere per lo spazio di circa ventiquattro secoli da Eschilo sin oggi, ovunque l'arte tragica ebbe cultori, non si aggirò che su quelle due situazioni primitive, con diversità grandissima di accidenti, ma con assoluta identità di fondo. E da questo solo fatto di esperienza io tolsi argomento di dedurre non potersi ravvisare altrove che in esse i due archetipi generi della tragedia.

Gittando uno sguardo sulla storia, noi sicuramente veggiamo epoche di virtù e di delitti, di lumi e d'ignoranza, di gloria e d'ignominia, di civiltà e di barbarie, di libertà e di servitù; e tutte a quando a quando annunziarsi, prorompere, disparire, succedersi e risorgere a vicenda, scortate da immensi rinnovamenti di costumi, di bisogni, di opinioni e di tendenze. Ma che queste vicissitudini sieno accidentali, basta unicamente a provarlo che non sono permanenti: e niuno ignora che mentre le sostanze delle cose rimangono invariabili; gli accidenti soli ci si mostrano variabilissimi. Non si vorrà per conseguenza dissentire che ciò non ostante la stampa originaria dell'uomo fu sempre e identicamente la stessa: poichè le prosperità e le sventure, le virtù e le scelleraggini appartengono a tutt'i tempi e a tutt'i luoghi: e non vi ha popolo a cui possa esser dato di sottrarsi alle une e di riguardar le altre come esclusivamente a sè proprie. Su quai dati allora si può sostener l'induzione, eretta in universal principio, che per effetto

di quei passeggieri cangiamenti cangi necessariamente anch'essa la materia formale e lo scopo dell'arte tragica? E qual è la nuova essenza in cui lo scorrer de' secoli ha ritemprato l'uomo, e per cui la dipintura della sua immutabile condizione debba riuscir tutt'altra ne' moderni che negli antichi?

Convengo pure che se vi ha certe date epoche d'incipiente progresso intellettuale, in cui l'uomo abbagliato da qualunque immagine che lo colpisce, sta facilmente pago alle più semplici che gli sfolgorano dinanzi, ed obblia di leggieri sè stesso per vivere in tutto ciò che lo circonda; ve ne ha ugualmente di più maturi progressi in cui la sazietà che in lui produce quel continuato e lungo aggirarsi intorno a identici oggetti lo rende avido di nuove impressioni e di nuove conoscenze; in cui la trista esperienza di una età più adulta, che gli ha complicati d'ogni canto i fenomeni della vita, lo abitua insensibilmente a pascersi di spettacoli più variati e moltiplici; in cui alfine un più intenso sentimento della sua forza, che lo esalta in sè medesimo, gli fa un bisogno imperioso di tenersi ripiegato sempre nel suo proprio individuo, anche nel suo più ardente slanciarsi nel mondo esteriore. Sono altrettante necessità insuperabili della esistenza morale, che l'occhio vigile dell'artista non dee trascurar di studiare, perchè i suoi dipinti trovino in coloro a cui vuol egli trasmetterli felice attitudine ad armonizzarvisi.

Quindi merita elogi la critica, ed è questo il caso di eccezione da me notato, la quale dica ingenuamente al tragico moderno: — attingi da nuove sorgenti le materie sensibili de' tuoi lavori; perchè, vedi, noi siamo stanchi di udir più oltre parlarci di Greci

e di Troiani, di Pelopidi e di Labdacidi; — accresci varietà e ricchezze alle forme organiche della creazione; perchè, vedi, quella semplicità di combinazioni che tanto valeva in secoli semplicissimi, riesce di debole effetto su noi avvezzi a ben altro strepito di complicatissime circostanze; — disegna ed ombreggia i caratteri e gli affetti secondo i tempi in cui i tuoi personaggi fiorirono, e secondo gli avvenimenti che li posero in azione; ma cerca e tocca vigorosamente in essi quelle corde occulte che vibrino suoni più analoghi agli attuali bisogni, agli attuali costumi, alle attuali disposizioni del nostro animo; perchè, vedi, noi sentiamo più fortemente di appartenere a questo complesso di esseri valenti e intelligenti che sono sparsi sulla superficie della terra; e ci è di gradevole sensazione lo scoprir per tuo mezzo le affinità segrete che fan di tutti gli uomini una sola famiglia, d'indole immutabile in faccia alla natura, e non in altro variabile che nelle sue relazioni colla società civile.

Soggiungo esser del tutto impossibile che le cose a questo riguardo procedano altrimenti. Poichè i disastri derivanti sia da influenza di esterni casi, sia da predominio di volontà, non diventano altamente drammatici se non in quanto cadono in personaggi dotati di caratteri e di affetti; e questi prendono naturalmente forze, latitudini e fogge di esprimersi secondo le diverse circostanze de' secoli e de' popoli che li ritemprano, li modificano e li atteggiano in mille svariate guise. Ond'è che quantunque la stampa dell'uomo sia una ed impermutabile nel fondo, pur nondimeno cambia del continuo nelle forme; e non può farsene da questo canto l'ideale di un essere identico, cui niun accidente alteri nella progressiva successione

de' tempi. Ecco perchè in quanto alla forma la sua dipintura nelle produzioni tragiche non fu mai, nè può esser sempre la stessa in tutt' i secoli e presso tutte le nazioni dell' universo. E i grandi poeti sentirono da per sè stessi queste differenze, e furono solleciti a non mai disgiugnere in lui le doti ingenite dalle acquisite; ed ognuno gli diè fattezze in cui queste doti spiccassero con opportuna armonia di combinazioni; operando spesso così per istinto d' ingegno, spessissimo ancora per bisogno di successi.

Se non che assai critici a' dì nostri sdegnarono come a volgar dottrina il restringersi a sostenere che nel tramutarsi degli anni la poesia cambia negli accidenti; forse perchè allora avrebbero avuto il torto gravissimo di parlar troppo apertamente al buon senso degli uomini. Supposero per l' opposto che le leggi veglianti ai progressi dell' umanità, nella loro essenza invariabili ed eterne, perchè di getto emanate da una eterna ed invariabile idea, venissero di epoca in epoca distrutte compiutamente per dar luogo ad altre di miglior conio ispirate da più filosofici disegni: sì che di là partendo, parve loro bellissimo lo avvilupparsi in nuvole misteriose, e proclamar la scoperta che giudicarono aver fatta, di una nuova poesia tragica, fondata in nuovi principii, tendente a nuovi fini, e meglio rappresentante la nuova razza di mortali, che Dio per un secondo pentimento avea già creata e balestrata sulla terra con condizioni di esistenza diverse in tutto da quelle dell' antica. E gridarono a gara:

Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo!....
Tam nova progenies coelo demittitur alto!....

Ma in buona fede, conviensi al filosofo ragionatore il dettare anch'egli oracoli tenebrosi dall'antro della Sibilla?

Non incresca in ultimo notar di passaggio, come a corollario altresì dei medesimi dati, che se non vi ha se non due sole situazioni archetipe le quali possano preesistere nella fantasia di un vero poeta per animare una tragedia; se la più efficace di queste, tratteggiata dagli antichi con tanta splendidezza di colori, fu a quando a quando prescelta con pari maestria da' moderni delle più opposte scuole, i quali acquistarono da questo lato una gloria che lo scorrer de' secoli non potrà oscurare giammai; se finalmente essa predomina, come a suo luogo vedremo, con maggior costanza nelle creazioni di Shakespeare, che in quelle de' poeti ai quali si attribuisce di non aver tolti a modello che i soli Greci: che mai resterà allora, in quanto all'essenza dell'arte, della tanto celebre distinzione stabilita dai critici fra classici e romantici? — Non altro al certo che il pericolo e l'onta di scoraggiare i nascenti ingegni, i quali assorditi da così importune querele che confondono le doti accidentali delle forme colle doti immutabili dell'idea in una tragedia, e temendo perplessi di non imbattersi nel vero abbracciando i dogmi di una scuola o di un'altra, sono spesso costretti, come dissi altrove, a serbare il silenzio, e a rimanersi con danno delle lettere nella inazione e nella oscurità.

## CAPITOLO II.

### DELLE DIFFERENZE CHE ESISTONO IN QUANTO AGLI EFFETTI FRA I DUE GENERI FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA.

Indicazione della proprietà inerenti alla idea tragica per chiarir la preminenza dell'un genere sull'altro. — Argomenti che provano la debolezza e la insufficienza del genere moderno. — Una situazione drammatica non può sostenersi col solo dipingervi bella la virtù e difforme il delitto. — Far che l'una prosperi e l'altro soccomba è un espellere ugualmente la poesia dai regni dell'ideale e da quelli della realità. — Garentia di questo fatto, tratta dal partito disperato a cui si volsero i tragici, di mostrar sempre la virtù oppressa ed il delitto trionfante. — Falsa maniera di vedere sulla utilità morale di simili azioni tragiche. — Argomenti che provano la magnificenza e la pienezza del genere antico. — Minuto esame sul carattere allegorico del Destino dell'antichità: Interpretazioni erronee date finora su quest'oggetto. — L'idea della necessità nè rappresenta il Destino presso i Greci, nè fa contrasto con quella della libertà dell'uomo. — Convenienza del sentimento religioso nella tragedia: in qual de' due indicati generi esso domini più efficacemente. — Altre obbiezioni disciolte.

Se nelle ispirazioni dell' ingegno l' esecuzione si rimane interamente a carico dell' artista, e l'idea non è altrove da indagarsi che in quel fonte unico di ricchezze donde l' uomo deriva materiali a tutte le sue produzioni, si vuol facilmente consentire che non ogni idea è in sè propria indistintamente a servir di germe a un' opera di fantasia. Essa deve intrinsecamente posseder doti arrendevoli all' uso che l' artista intende di farne: altrimenti riuscirebbe pari

a que' massi disadatti che resistono indocili ai colpi del più eminente scalpello. Quella che preesiste alla composizione della tragedia in particolare, va soggetta alle medesime condizioni invariabili: ed ho per fermo ch' essa non può ferir giustamente nel proposto segno, se non quando è al più alto grado vera, utile, poetica e teatrale. Spoglia di queste quattro essenziali proprietà, l' idea è di pessima indole, e la tragedia che ne risulta è necessariamente sconcia e difforme. Fermiamoci alcun poco intorno a questa ricerca preliminare, poich' essa può solamente spianarci la strada per giugnere ad importanti applicazioni sulle differenze de' generi.

L' idea è *vera*, allor che attinta dalla essenza medesima delle cose, esclude le mostruosità, che in morale come in fisica sono aberrazioni efimere e non esistenze positive che faccian parte dell' ordine dell' universo. Non saprei trovar termini per altrimenti definirla; nè potendolo, crederei punto necessario di farlo. Le dottrine che si riferiscono al gusto an pur esse i loro assiomi come le geometriche: sono fatti intuitivi nelle une e nelle altre, pei quali ogni ragionamento è gioco di parole. Questa condizione è la prima che il sentimento pubblico discerne senza il concorso di alcun giudizio; essendovi nel fondo stesso della coscienza dell' uomo qualche cosa che lo rischiara immediatamente sulle doti della verità drammatica; ed è facile in tutt' altro che in questo d' ingannarlo e d' illuderlo d' una maniera permanente. Tanto più che gli artisti raramente si lasciano trarre a conculcarla; e da Seneca in fuori, non vi è forse a cui possa con giustizia rimproverarsi questo difetto. Poichè il falso, per quanto sia abbellito con arte, non regge a

lunghe e ripetute prove; ed il momento arriva in cui ciascuno esclama annoiato:

Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.

L'idea è *utile*, allor che mostrasi feconda di morali applicazioni. Per quanto infatti un'azione drammatica giunga a metter negli animi sensazioni profonde di pietà, di benevolenza e di terrore, queste, per meritar nome di pregevoli, an bisogno di ricongiungersi a qualche general principio che ne assicuri la durata: onde il pubblico, abbandonando il teatro, ne rechi in sè vive le impronte, e le senta come innestate nelle sue ingenite disposizioni, e se ne giovi il più lungamente possibile nelle ordinarie pratiche della vita. Quando le commozioni deste negli spettatori, per difetto di utilità morale non lasciano alcuna traccia, e si raffreddano e si estinguono al chiudersi della scena, il poeta non ha molto ad applaudirsi del suo trionfo: poichè svegliando nel popolo un continuo palpitar fugace, lo avvezza a farsi gioco delle passioni più generose, e colla frequente ripetizione de' medesimi atti lo imperversa e lo corrompe. È allora il caso di diffidarsi con Rousseau di quelle lacrime bugiarde che si spandono ne' teatri, le quali rammentano la Messalina di Tacito, che piange alle sventure di un infelice chiedente commiserazione, e tutta intenerita raccomanda a' suoi satelliti di non lasciarlo sfuggire al carnefice.

L'idea è *poetica*, allor che presa in origine dal tesoro della grande natura, è di là trasportata e come adagiata ne' fatti particolari che debbono renderla sensibile: onde acquistando da questo lato individualità positiva, si spazi però sempre nel campo de' simili e

de' possibili; e in sè ritenga quel certo che di generale e di assoluto che la toglie alla storia passeggiera di una famiglia e di un popolo, per collocarla in quella eterna ed immutabile di tutto l' uman genere. La verità puramente storica è infatti rinchiusa in più stretti limiti che la verità poetica. Amendue si fondano in circostanze e in caratteri determinati: ma la prima non descrive se non i soli avvenimenti che ne risultarono, la seconda vi aggiugne anche quelli che verosimilmente poteano risultarne: l'una, seguendo le precise memorie de' fatti, dipinge gli uomini e le situazioni quali si mostrarono alle età contemporanee; l' altra, seguendo i voli di una immaginazione operatrice, parte dagli uomini per dipinger l'uomo, e dalle situazioni note per crearne delle ignote; disponendo ed aggruppando in mille diverse guise le circostanze e i caratteri storici, e congiugnendo la realità definita de' casi all' ideale indefinito della natura umana.

L' idea è finalmente *teatrale*, allor che dallo scontro degl' individui chiamati sulla scena, e dal concorso de' vari caratteri che vi si spiegano, risultano gruppi e dipinture ardite da far nascere negli spettatori tal commozione impreveduta e tal rapido consenso di affetti, che ciascuno, trasportandosi colla immaginazione nelle circostanze de' personaggi sui quali cade il morale interesse, s' immedesimi nello scoppio de' casi e de' dialoghi riscaldantisi gradatamente, e creda che in pari situazione egli avrebbe sentito ed operato nella stessa guisa. Nè il produrre effetti sopra una moltitudine riunita è condizione unica da far chiamare teatrale un' idea: poichè se forzando il senso naturale de' vocaboli si voglia scorgere qualche cosa di teatrale in un oratore che agita una numerosa udienza dall'alto

di un pergamo o di una tribuna, si vorrà convenire almeno che un brano di musica, un edificio magnifico, una statua di mano maestra possono ugualmente incantar l'attenzione di una moltitudine riunita, senza che al certo siavi nulla in essi di teatrale nello stretto significato de' termini.

Avrò più giù occasione di riprender per poco l'esame di quel che ho rapidamente detto intorno alla utilità morale di cui esser dee rivestita un'azione drammatica, onde il senso, qual io lo concepisco, ne resti pienamente definito. A me basti qui di soggiugnere per l'oggetto generale, che nella scelta dell'idea non è in facoltà del poeta di attenersi ad alcune sole delle quattro doti che le sono necessarie, e di trascurarne le altre; poichè sono esse inseparabili e fatte per darsi lume a vicenda: chè anzi ogni capricciosa preponderanza delle une sulle altre le spoglia tutte di quell'attitudine operativa che loro è propria. La verità è senza dubbio il primo ed essenzial distintivo dell'idea tragica: ma se questa è vera e non utile, non riuscirà mai feconda di effetti stabili e portentosi; se utile e non poetica, non ecciterà mai gli animi ad energiche ed ampie commozioni; se poetica e non teatrale, il segno a cui l'artista mira in questa specie di componimenti gli andrà del tutto smarrito.

L'oggetto per cui fo precedere queste considerazioni è agevole a comprendersi. Nel capitolo antecedente ho parlato de' due fondamentali generi della tragedia; e nell'indicar che il primo è ritratto dalla natura nella sua grandezza, il secondo da una sola delle sue parti, ho dato sufficienti cenni della preferenza che l'uno merita sull'altro. Ma questo assunto

ha bisogno di più dirette prove: e non potrei somministrarne di plausibili, se non prendendo a termini di comparazione le doti essenziali di cui l'idea preesistente alla esecuzione in una tragedia dee mostrarsi corredata per produrre quegli effetti prodigiosi, quelle impressioni estese, forti, durevoli che si attendono da opere di tal fatta. Sì che le differenze appariranno evidenti, ove a ragion veduta si dimostri in quale dei due enunciati generi l'idea è più vera, più utile, più poetica, più teatrale. Sarà questo l'ago nautico che ci servirà di scorta per determinar nettamente una dottrina in cui fondasi presso che esclusivamente un così importante ramo dell'arte. Comincio dall'esame del secondo.

Critici ed artisti moderni concorsero innanzi tutto a sostenere che il primo intento di coloro i quali portarono sulla scena il contrasto ben sentito della virtù e del delitto, fu di mettere in luminosa mostra l'attraente vaghezza dell'una, la ributtante difformità dell'altro. E al certo non vi ha concepimento che nelle sue facili apparenze si manifesti più atto a promovere gl'interessi della morale: l'intenzione almeno sembra esserne pia e lodevole. Se non che a penetrar nell'indole delle cose, par che quegli scrittori abbiansi tolto a difendere con energia ciò che niuno sulla terra si è mai avvisato di combattere: nè credo veramente che intorno a un simile obbietto vi sia nulla di sì peregrino, di sì straordinario, di sì incomprensibile che imponga la necessità di ricorrere ad illusioni drammatiche per apprenderlo. Vi ha forse caso nella società reale, in cui quelle dipinture, considerate isolatamente in sè stesse, ci si offrano sotto altre forme; in cui per avventura le sembianze della

virtù ci vengano mostruose e quelle del delitto bellissime?

Basta indagarle da presso per convincersi che sono verità fitte, intuitive, delle quali niuno dubita, perchè il contrario importerebbe un assurdo. Quindi il poeta che si travaglia tanto a rilevarle, rassomiglia alcun poco a quei superficiali sapienti, i quali in tuono di misteriosa dottrina bandiscono precetti e massime che corrono i trivii. So che in pratica ciascuno siegue le sue inclinazioni buone o malvage senza darsi briga di ciò che altri ne pensa: ma in teorica è ben difficile il rinvenire chi vi reciti con aperta impudenza la satira della virtù e il panegirico del delitto. Per un grido interno della coscienza, che è impossibile di reprimere, tutti convengono delle qualità splendide o abbominevoli di questi due cardini intorno a cui si aggirano tutte le azioni umane. Chè anzi la lode della morale non è mai così eloquente come sul labbro di coloro che la calpestano: più un uomo è dominato da passioni basse e dispregevoli, e più mostra dello zelo nel denigrarle. È gran tempo da che l'ipocrisia è stata riguardata come un omaggio involontario che il vizio rende alla virtù.

Ma e a chi fra la moltitudine riunita ne' recinti di un teatro intende il poeta di dare a spettacolo astratto la bellezza della virtù e la difformità del delitto? Coloro fra gli astanti *che visser senza infamia e senza lode,* — e costituiscono sempre il maggior numero — non vi troveranno alimento a commozioni; perchè il loro cuore non ha attitudini per mettersi di accordo con quelle immagini. Coloro che per educazione o per ventura sortirono tempra di virtuoso carattere, ravviseranno le immgini del poeta come

languide e scolorite a petto a quelle che riflesse dall'interno contento delle loro anime celesti, riescono di tanto più seducenti e maestose, in quanto sono sentite per voluttà di esperienza più che dedotte da estranee dipinture e da stentati ragionamenti. Coloro infine in cui la malvagità è profonda e radicata, ben altro che rimanere scossi da ciò che viene offerto alla loro fantasia pervertita, ne rideranno occultamente, come di altrettanti quadri in caricatura, sol propri ad illudere la grossolana ignoranza del volgo.

Nè da ciò risulta che il tragico, astretto a introdurre virtù e delitti sulla scena, perchè il fatto da lui prescelto lo esige, possa o debba evitare di mostrar bellissime le une, difformi gli altri. Sostengo solamente che siccome il filosofo partendo da cose note, non però assume di farne oggetti di dottrina, ma se ne serve come di semplici scale per innalzarsi alla scoperta di cose ignotissime, così il poeta, anche supposto che gli sia possibile di usar con successo di quei dipinti, può in essi trovar preziose materie a riempir l'ordito di un avvenimento, ma non considerarne la riproduzione come fine supremo a cui egli miri di giugnere; perchè in sè medesimi appartengono più alla parte descrittiva che alla drammatica di questo ramo di poesia; e rappresentano figure per sè incapaci di promovere alcun effetto teatrale, quando non vengono adagiate per entro a una combinazione di casi che imprima loro vitalità e movimento. All'indole di questa combinazione dee quindi la critica rivolgere le sue ricerche, e non fermarsi a magnificare con tanta importanza le forme della virtù e del delitto, le quali dan risalto agli ornati e non al fondo dell'arte; e rassembrano a quei colori primitivi che,

staccati dal raggio integro della luce, possono espandersi a conferir cangiante vaghezza all'atmosfera, ma non riunirsi a formar da sè soli un'iride.

Coloro infatti che illudendosi talvolta intorno alla identità delle cose, attendono però sempre a mantener severa la convenienza del linguaggio, si sono ristretti a dire in senso più logico e preciso che nel porre sulla scena il contrasto della virtù e del delitto, fu esclusivo scopo de' poeti il farne derivar luminosamente il trionfo dell'una e la punizione dell'altro. Ed ecco almeno un'idea che in sè contiene il germe non equivoco di una situazione sentita; perchè a produrre quegli effetti essa richiede intreccio di avvenimenti, e per conseguenza prestasi a sviluppi di compiute azioni teatrali, di cui la semplice dipintura della virtù sotto sembianze splendide e del delitto sotto sembianze rincrescevoli non è affatto capace. Arrestandosi dunque di proposito a questa idea, come a positiva materia di più determinato esame, convien discernere se, tutto computato, vi ha propriamente in essa alcun carattere insigne di poesia, di verità, e di quella utilità morale che in simili opere non è mai da lasciarsi perder di vista. Confido di poterne render conto con una breve analisi.

Vuolsi consentir da prima, che i successi e i naufragi delle azioni umane, pari a tutto ciò che in natura si offre sotto le apparenze di un effetto, debbono considerarsi movere da una cagione qualunque che li prepari, li generi e li determini: e siccome qui trattasi di effetti estranei alle leggi stabili ed uniformi dell'universo fisico, e ne' quali, a dar loro l'impronta del merito o del demerito, ha parte assoluta la volontà, bisogna che quella cagione in sè medesima

esprima una forza sovrana ed intelligente, per non venir come fenomeno spoglio di ogni senso morale all' occhio dello spettatore. Quindi allor che si parla di trionfi risultanti alla virtù e di punizioni al delitto, non si può ad altro rannodarne l' immagine che al predominio della giustizia, cui, ascendendo tutta la scala de' principii efficienti, è uopo in ultimo risalire per iscoprirvi la sorgente di ogni specie di retribuzione alla condotta degli uomini. Sembra che questo ragionamento, perchè intuitivo e semplicissimo, non abbia mestieri di estesi comenti: ed io lo tolgo a fondamental sostegno di quanto può occorrermi di additar qui appresso per provar l' insufficienza del genere tragico in quistione.

Poichè io credo non esservi nulla di men poetico sulla scena, quanto l' idea della giustizia; sia ch'ella parta da quella provvidenza eterna che non mai dimentica, non mai s' inganna; sia che derivi dall' infelice bisogno di sicurezza e di conservazione della società civile. La prima, per l' altezza da cui scende, sarebbe in sè attissima a scoter vivamente l'immaginazione: ma ci vien sempre occulta ed invisibile, perchè non si verifica se non di là dalla tomba; e si occupa sì poco de' casi di quaggiù, che spessissimo, per brillar più bella ne' cieli, lascia sulla terra opprimer l'innocente e prosperare il colpevole: quindi nelle mani de' poeti è macchina tratta dalle nuvole, che non parlando all' anima per mezzo de' sensi, restasi come gioco di arcane astrazioni, e cangia un' opera di teatro in un sermone da tempio. La seconda è sventuratamente macchiata del difetto inerente a tutte le cose umane: nella sua applicazione ai fatti, esce dai dominii della fantasia; perchè richiede computi

d'intelligenza, misure di delitti, equilibri di pene, e va con quest'ordine di compassati movimenti a confondersi con ciò che vi ha di più volgare e di men poetico nelle miserie della vita.

Il teatro infatti che intende direttamente a scagliar fulmini contro a' malvagi, si trasforma subito in un fôro giudiziario, agghiacciante i cuori per quell'orrido ed uniforme apparato di accuse, di prove, di condanne e di supplizi, che quantunque utili e necessari per la razza di Giapeto, non però cessano di turbar senza compenso la pace e la giocondità della vita comune. Per quanto possano mascherarsene le forme, il fondo ne riman sempre lo stesso. Lo spettatore non si sente commosso nè a pietà nè a spavento da quel corredo di torture che disonora l'umanità per ciò appunto ch'ella non può astenersi dall'adoperarle: per un' azione siffatta che se gli rappresenti sulla scena, ciascuno è avvezzo a scorgerne mille succedersi perennemente nella condizione reale dell'esistenza; e in amendue i casi riguarda un reo punito con la medesima indifferenza onde suol vedere un grave correre al suo centro tosto che è lasciato libero nello spazio. Poichè il legame che la giustizia suppone tra l'azion colpevole e la pena che ne risulta, ha non so che di geometrico, di necessario, d'inevitabile, che annienta ogn'impeto di fantasia, e ritien l'anima come inchiodata in mezzo a disgustose e continue realità.

Relativamente alla verità della indicata idea, io mi restringo a rammentar per ora che qui trattasi di poesia; e la verità propria a servir di base a quest'arte dee spaziare in campi vastissimi, e non mai ritrarre

da ciò che vi ha di più ignobile nella depravazione della natura morale. La punizione del delitto, comunque si consideri, non appartiene a ciò che è riserbato a compiere i destini dell'uman genere: e l'immagine della giustizia, cui può unicamente affidarsi il tristissimo ufficio di provvedervi, è di una verità gretta che traspare in mezzo alle stesse più grandi illusioni onde il poeta si studia d' invilupparla. Sì che invece di trasportar l' anima in un mondo incantato, la chiude, la comprime, l'agghiaccia; ed opera in noi pari alla dipintura di un anacoreta della Tebaide, attenuato dallo stento e dal digiuno, in cui l' artista in quei muscoli irrigiditi, in quelle forme scarne, in quel color livido, in quella trista nudità, coperta appena da panni laceri o negletti, ci rappresenta un vero che non è nè bello nè sublime, e che non disvela quella più ampia ispirazione onde fu animato lo scalpello di chi ci lasciò l'Apollo del Vaticano.

E il pittore ha nell' ideale dell' arte sua i mezzi di far obbliare così dispiacevoli apparenze, dando alla espressione della figura que' sentimenti mobilissimi e que' tocchi di celeste incantesimo, che mostrino un cristiano penitente, il quale benchè continui a dimorar sulla terra, è già volato con l' anima in seno dell' infinito, e sorride con delizia di pietosa umiltà all' idea consolatrice di poter meritare alfine di essere accolto sotto le grandi ali della clemenza di Dio. Nella dipintura di quei fanciulli poveri e vagabondi di cui tanto piacevasi la scherzosa fantasia di Morillo, non è la verità de' cenci e della miseria che ci colpisce; ma quel sentimento d'ingenuità e d'infantile inesperienza, che non sembrando ancor curarsi de' beni e

de' mali della vita, e rallegrando l'infortunio del sorriso dell' innocenza, riveste le loro fisonomie d' una magica bellezza (*).

Un simile vantaggio non vien punto a soccorso del poeta tragico. Dopo aver desto negli spettatori il più intenso raccapriccio allo spettacolo di uno scellerato che medita e compie il suo misfatto, confiderà egli di eccitare utilmente in essi de' palpiti di commiserazione, mostrando l' empio, innanzi alle minacce della giustizia, straziato dalle serpi della sua coscienza e caduto in tutti gli abissi di una desolazione meritata? A me ciò non sembra evidente. Per quanto il poeta si affatichi a lacerar di rimorsi ed a spaventar con fantasmi un consumato malvagio, la pietà ch' ei cerca risvegliare in favor suo, non è nè pura nè permanente. Lo spettatore riguarda come infelice quel tardo ritorno della coscienza: il delitto si tien sempre in cospetto di lui sotto forme orribili e gigantesche; ed ei non lo copre a' suoi occhi del manto della carità se non quando il reo lo ha lasciato colla vita sul patibolo. Quei terrori e que' rimorsi non ci sembrano di sufficiente espiazione alle iniquità commesse; e tutt' al più agiscono in noi come semplice cagione del farci desiderare che il colpevole avesse potuto serbarsi innocente.

Queste idee si troveranno in ugual modo esatte ove si applichino al trionfo della virtù, come dipendente

(*) Il quadro del così detto *Foinéant* di questo celebre spagnuolo, che vedesi nella collezione del Louvre in Parigi, non è forse, quanto all' idea, il più bello in questo genere: rattristata, perchè richiama con dispiacere la mente a non so quale degradazione della natura umana. Ma nella collezione di Dulwich, a poche miglia di Londra, ho visto i dipinti del medesimo autore di due fanciulli vagabondi, che per la loro ilarità mi sono parsi di straordinaria bellezza, e mi an fatto provar vivissimo il sentimento di simpatia indicato di sopra.

anch' esso da un dettato della giustizia. La poesia in generale passeggia nell' immensità: ogni tentativo per determinarne i limiti la distrugge; e scacciandola dall' impero della immaginazione, ove tutto è ideale ed etereo, la rinchiude in quello dell' intelligenza, in cui tutto parte da fatti avverati e si rannoda a reciproca influenza di cagioni e di effetti. Spoglia di quel carattere vago e mobile che la sostiene in mezzo a regioni incantate, ella cade immediatamente negli stretti spazi del finito: e la giustizia, riferendosi a leggi sempre invariabili, sempre geometriche, la rimpicciolisce e la scolora; manifestandola, quasi direi, alla mente sotto qualità tangibili e circoscritte. La virtù non è poetica se non in quanto ci si offre adorna di luce sua propria: e laddove i suoi successi o i suoi naufragi dipendono da estranee forze soverchianti, essa perde quelle magnifiche attitudini che rapiscono l'attenzione di chi la vagheggia.

E i traviamenti di questo genere di tragedia sarebbero ancora di picciol peso, se non altro ne risultasse che una morale inutile e delle immagini grette e scolorite. Quel che più duole si è che in taluni aspetti i suoi quadri son bugiardi; e che sotto apparenze più o meno artificiose par ch' esso abbiasi tolto ad ingannare gli uomini, se non pur fosse ad insultarli. Il teatro non è che il ritratto in miniatura della società umana, che uno specchio magico in cui la società corre a veder riflesse le sue proprie sembianze: e l' artista ci delude, ci oltraggia, ove invece di dipinger l' originale in tutta la identità delle sue forme e della sua espressione, ci presenta gruppi che non solamente non an modelli in natura, ma ne hanno di assolutamente opposti e contrari. Può infatti asserirsi

che vi abbia alcun carattere di verità positiva nell'indicato genere; o, in altri termini, può sostenersi con buona fede che nella società reale sia trionfante la virtù ed il delitto punito?..... Filosofo! non inarcar le ciglia a questo problema; anche a me nel proporlo trema la penna fra le dita: ma l'osservatore imparziale non dee far del desiderio una realità, nè l'amor del bene illuderlo in guisa da rendergli insensibile l'esistenza del male. Esaminiamo freddamente quel che può esservi di vero e di falso in questo dilicato oggetto.

Quando il volgo de' moralisti non ha per virtuoso se non l'oscuro individuo, il quale nella impotenza di fare il male vive giorni tranquilli nel seno di una famiglia che si nutre di stenti; quando non ha per colpevole se non il ladro e l'assassino, i quali dovunque son leggi e magistrati non possono fallire di veder mettere col patibolo un termine alla lor malvagia carriera, non vi ha dubbio potersi dire che nella società la virtù è trionfante ed il delitto punito. Ma e nè questi danno conveniente materia ad azioni drammatiche, nè sono i soli Oromazi e i soli Arimani della vita civile. Quella virtù è negativa, perchè consiste più nel non poter nuocere che nel saper giovare: quel delitto è parziale, perchè non offende in una maniera diretta se non una frazione dell' uman genere. L'una e l' altro agiscono in vantaggio o in danno della società come quelle rapide accensioni di fosforo, le quali illudono lo spirito e per la luce che sembra fugar la notte quando splendono, e per la notte che sembra raddoppiarsi quando si estinguono. Il debole trionfo dell' una, la debole punizione dell'altro non riescono in fondo nè luminosi nè fruttiferi all' umanità. •

Ben altre virtù generose che innalzano la dignità dell' uomo sulla natura comune, ben altre nefande iniquità che confondono e sovvertono i destini delle famiglie, meritano di fermar l' attenzione dell' osservatore filosofo; e di queste, le prime sono sempre sfortunate e compresse, le seconde sempre felici ed impunite. Poichè nella varietà immensa delle passioni, che ripullulanti ognora in mille diverse guise a traverso di mille inquieti bisogni, fan dell'uomo un proteo incomprensibile, ve ne ha pure di atrocissime le quali o sfuggono alla inefficace repressione degli ordini civili; o per l' altezza dello stato la rivolgono a lor profitto, e mantengono guerra ostinata e perenne contro tutte le passioni magnanime dal cui splendido contrasto sono travagliate e turbate. Ed il tragico poeta che si avvisi di mostrar le une abbattute, le altre prosperanti, non è che un impostore. Per conoscer l'inganno e la menzogna delle sue favole assurde, basta volger per poco le spalle alle scene fittizie, e lanciare un'occhiata alle scene positive dell'esistenza.

Osservo di passaggio, che questo apparato di volgar sapienza con cui si pretende far soggetto a lavori d' ingegno le azioni criminose, che niun uomo sulla terra dissente in riconoscere per tali e in crederne giustissima la punizione, pare a'dì nostri dalla fantasia de' poeti esser passato a contaminare anche quella di pittori. Nella collezione de'quadri del Louvre vi ha una tavola moderna rappresentante un assassino che dopo aver trucidata la sua vittima, la quale si contorce ancor calda e semiviva a'suoi piedi, cerca prender la fuga: ma sull' alto del quadro, a destra, scorgesi la figura della Giustizia che lo insegue, preceduta da quella della Verità che scote la sua face

simbolica a dissipar le tenebre notturne fra le quali il mostro si affretta a nascondersi. La trivialità di questo concetto è manifesta; e forse la stessa pompa colla quale è riprodotto sulla tela, concorre a dargli spiacevole risalto: poichè l'animo soffre in veder la morale gonfiarsi di tanto orgoglio per successi ottenuti in grossolanissime imprese, mentre poi si mostra così impotente nelle più ardite e benemerite alla umana specie.

E l'artista, per non so qual bizzarria, volle aggiugnere al suo quadro un' immagine disarmonica; avendo egli a sinistra dipinta la luna che splende sul reo in tutta la pienezza de' suoi raggi; tal che vien desiderio giocoso allo spettatore di pregar la Giustizia a dar congedo alla Verità, la cui smorta fiaccola è di soverchio a diriger le sue lodevoli ricerche in quel plenilunio. Ed ho sospettato più volte che l' autore, il quale per l' esecuzione pittoresca è abilissimo, con questo falso concepimento avesse piuttosto inteso di colorire una satira; dando alla Verità un coadiutore nella luna, di cui ella sicuramente avrebbe dovuto non aver bisogno. Se non che ov'egli abbia agito da senno, ignoro se facendo trionfar la Giustizia contra l' assassinio, che non resta occulto ed impunito in alcuna parte del mondo, fosse riuscito del pari, non solo coll'assistenza della incerta face della Verità e del dubbio lume della luna, ma e altresì con quella del sole ardente nel più fitto meriggio, ad assicurare a quella vigile Dea un ugual favorevole successo contra la calunnia, il tradimento, la perfidia, lo spergiuro......

Ma ritornando alla prima quistione, vuolsi una prova incontrastabile del fatto pocanzi enunciato? Si

lascino le metafisiche discussioni, di cui tutti coloro che an della vita una esperienza positiva e crudele, non an punto mestieri; e si riguardi al partito disperato a cui si sono volti sovente i tragici moderni. Adorando in astratto la massima che il teatro dee rappresentare la virtù trionfante ed il delitto punito, essi an sentito che l'applicazione falliva; tanto più che la storia non offria loro troppi esempi da sostenerla. Si sono quindi gittati in altro più facile sentiero: e per evitare di esser gelidi dall' un canto e bugiardi dall' altro, an mostra da per tutto la virtù oppressa ed il delitto prosperante. Gli Atrei, i Neroni, i Filippi hanno inondata bruttamente la scena, la quale si è da quel momento trasformata in una scuola d'iniquità, che invece di dipingere utilmente la natura, non ha mirato che a farla fremere. La lutta fra il potente malvagio e il debole innocente, i successi de' violenti attentati del primo sulla inefficace resistenza dell' altro, son d'allora divenuti i soggetti più favoriti del teatro tragico.

È facile il comprendere qual funesto eccitamento a passioni perverse dee poter recare un' arte che distrugge con seducenti spettacoli quel che la natura sforzasi di costruir di utile all' uomo con ispirazioni lentissime. Poichè indarno l'onesto padre di famiglia, che vuole infonder pura morale nell'animo de' suoi nati, corre ad allontanare dai loro occhi quelle parti della storia che sono più ricolme di atrocità e di misfatti. Nel momento in cui egli più si adopera in tener preservata l'innocenza da quei tristi esempi, la Provvidenza crea immediatamente un poeta, il quale, razzolando negli annali dell' uman genere, prende a ripescarvi e a metter pomposamente sulla scena tutti

i più nefandi eccessi di cui le loro carte sien contaminate. La mente inorridisce alla infelice fecondità della poesia in ritrovar sempre nuovi tormenti e nuovi tormentati da esporre sul teatro: nè veggonsi da per ogni dove, animati perennemente da volontà tenaci, se non padri che uccidono i figli, mariti che fan decapitare le mogli, fratelli che bagnano le mani nel sangue de' fratelli, ed alternati con infernale vicenda torture, veleni, pugnali, supplizi ed orrori di ogni specie.

Era naturale che siffatti quadri acquistassero in intensità quel che perdevano in estensione; e che la energia del sentimento, così avido a penetrar con audacia nelle viscere degli avvenimenti, e così inerente alla età matura di popoli succeduti ad epoche di lunga civiltà, si dispiegasse ivi in tutto il suo straordinario valore. Quindi le forme ardite e profonde, i colori forti e tenebrosi, l'espressione avvampante e spaventevole onde sono dipinti tutti i mostruosi eroi di cotal fatta di scene. Non sarà mai questo vanto che si vorrà mettere in dubbio. Che anzi da questo aspetto la natura sembra esaurita, e direi quasi divenuta sterile di ulteriori modelli; e vi ha una scala di progressi in questo genere di cui è ben difficile, se non pur fosse impossibile, che i posteri giungano ad adeguar l'altezza.

Ed è un inganno il credere doversi così lumeggiare il delitto per metter ne' cuori un più assoluto abbominio contr'esso: ammassando tinte sopra tinte, non ne risultano ordinariamente che figure da ebbri. La perversità non è nel mondo così aperta ed impudente quale i poeti sogliono rappresentarla sulla scena: la maschera che perfidamente la copre, toglie in

gran parte al popolo il potere di ravvisarla; e i ritratti dell'artista rimangono senza originali visibili nella natura comune. Ma in ogni caso ritorna in campo la prima quistione. È bisogno di ricorrere al teatro per sapere che il delitto è difforme ed apprendere a detestarlo? Nè per un altro aspetto i terrori e i rimorsi da cui lascia il poeta lacerar talvolta il suo protagonista, sono gran fatto produttivi di simpatie morali. Da prima è dubbio che un mostro sia mai dominato da rimorsi e da terrori: ma quando pure lo sia, egli le più volte trema, palpita, ed inferocisce; trema, palpita, e moltiplica i suoi misfatti: ed a colui che teme di esserne la vittima, non può caler molto lo assicurarsi se quegli eccessi sien dettati dallo spavento o dalla fredda volontà di opprimere.

È noto a chiunque intenda o professi le arti del disegno, che la difficoltà di ritrarre al naturale è più ardua e grande nelle belle figure che nelle brutte; per ciò solo che ogni tocco involontario di pennello il quale calchi troppo e per conseguenza esageri sia le forme, i colori o l'espressione, accresce in certo modo rassomiglianza alle figure brutte e ne diminuisce visibilmente alle belle. Un artista può ben darne il modello di un Satiro, anche quando piacciasi a dipinger questo personaggio in caricatura: ma non ci farà mai riconoscere la Dea degli amori e delle grazie, quando ei voglia dipingere in caricatura una Venere. Togliendo da questo fatto un argomento di analogia, oserò io profferire una verità tristissima in quanto a tragedia? Messo per avventura l'ingegno alla rappresentazione di virtù e di delitti, come fondo di azioni drammatiche, era inevitabile che tardi o presto i poeti volgessero i loro sforzi più alla dipintura

de' delitti che a quella delle virtù, più al trionfo degli uni che a quello delle altre.

La virtù infatti è una e semplice, come il bello da cui emana e con cui si confonde per vari aspetti: e nulla di più difficile quanto il ritrarla con perfetta rassomiglianza; perchè la squisita regolarità delle sue forme rende tremante la penna nelle mani del poeta per il pericolo di guastarla ad ogni picciolo tratto, il quale alteri i contorni che la determinano, o rompa la dilicata armonia delle parti che la compongono. Per l'opposto il delitto è vario e moltiplice, come il deforme da cui anch'esso emana e con cui si confonde in mille guise; ed è agevol cosa il prenderne la rassomiglianza di un subito; perchè le sue fattezze sono scabre, sporgenti, rilevate da solchi che fan più visibile il contrasto delle ombre e della luce: e non che l'artista tema che i colpi troppo arditi lo sfigurino, egli anzi sente che alcun poco esagerandone le linee ed i colori, lo ingrandisce oltre misura, senza torgli nè verità nè vicinanza agli occhi del volgo.

Aggiungasi che la virtù, per effetto della sua stessa bellezza, tiensi difficilmente sulla terra, e tende di sua indole a mostrarsi in una regione ideale che la fa sovente perder d'occhio alle intelligenze comuni; sì che il ritrarla al vivo, e, quel che è più, sotto forme trionfali, è tanto più d'incerto successo in quanto si richiede una straordinaria forza di fantasia negli spettatori per giugnerla in quell'altezza, ed affissarla in mezzo al torrente di luce che la circonda. Non può dirsi altrettanto del delitto. Ei si tien sempre fitto nella realità per effetto della sua bruttezza che suo malgrado ve lo inceppa; ed è più comprensibile in faccia alla moltitudine, perchè lo spavento

che lo accompagna, s'impadronisce rapidamente dell'anima, e la strazia e la sommove a sua posta. Ond'è che mentre i poeti trovan facilissimo di ritrarlo al naturale sulla scena, si sentono al tempo stesso costretti, sia pur qualunque la moralità che ne risulti, di rappresentarlo in istato di continuo trionfo per non impicciolirne le dimensioni a danno dell'arte.

La giustizia, dice un dotto critico, non è affatto necessaria per lo scioglimento di una tragedia. Se questa massima fosse assoluta, sarebbe a tutti agevole il comentarla ed anche spingerla più oltre: poichè la giustizia, non solamente non è necessaria, ma non è nè poetica nè teatrale: e chi si consiglia di riprodurla sulle scene, abbandona le qualità peregrine della natura per ritrarne le volgari; e diventa il Tenier della poesia drammatica, in cui la fantasia, non punto eccitata dalle immagini sublimi della Trasfigurazione o del Giudizio universale, ha bisogno di andare ad ispirarsi nelle sozze botteghe de' barbieri, nelle affumigate caverne dei fabbri, e nelle squallide capanne de' pastori. Ma il critico conferisce un altro significato alla sua espressione; e soggiugne che un poeta deve osar di finire con la dipintura de' tormenti del giusto e de' successi del perverso, quando egli ha saputo scegliere in noi pensieri che fan trovare nella coscienza e nella prospettiva di un altro avvenire il ristabilimento dell'equilibrio.

Questa maniera di veder le cose mi sembra inesatta ed inapplicabile. Poichè mentre si dichiara la giustizia comune non punto necessaria in una buona tragedia, si pretende poi che in sua vece debbasi chiamar dall'alto una specie di astratta giustizia, fondata sulla coscienza e sulla prospettiva del futuro, la

quale di tanto è più inefficace sul teatro, in quanto non può risultar mai da' fatti: nè può essere che una macchina del poeta, introdotta colla pia intenzione di un missionario che vuole imprimer coraggio alla virtù e terrori al vizio per mezzo di una serie di esclamazioni e di sillogismi. Se non che quest'ultimo parla per autorità di religione, di cui suppone conosciuti al pubblico i dogmi ed i precetti; mentre il primo non può derivar commozioni in altrui, che da pura simpatia di affetti sensibili; e le astrazioni morali, sì proprie a scotere una vasta udienza nei recinti di un tempio, gli riusciranno meschine in un teatro ove la predisposizione degli spiriti è tutt'altra.

Conviensi oltre a ciò distinguere sempre i fatti dalle probabilità, e non fidar molto nel soccorso di queste ultime, allor che i primi ci tornano perniciosi. Lo spettacolo della virtù avvilita e del delitto fortunato allontana le menti dall'arduo sentiero del bene, per trascinarle in quello in apparenza prospero del male: ecco il fatto. La pretesa bilancia del futuro è una probabilità; e lo spettatore non vi rinviene alcun compenso, perchè ignora il futuro, se non in quanto al suo essere almeno in quanto alle condizioni che lo determinano. Ognun sa che dopo morte avvi ancora una vita: ma chi assicura che ivi l'empio sarà in luogo di tenebre ed il giusto in luogo di luce, se non in pura massima generale, che nell'applicarsi può restar modificata dalle circostanze? Il sistema delle espiazioni è stato riconosciuto da tutte le religioni della terra; e forma la base più importante e consolatrice della cristiana. Chi può assegnar limiti alla clemenza divina? Lo scellerato si pente, e una lacrima lo redime dalla perdizione: il giusto è colpito da un

momento d'ira o di vendetta, e cade senza speranza nelle fauci dell'abisso.

Nè Caligola e Nerone li tiene uomo perduti perchè mostri, ma perchè pagani; poichè il mostro Costantino fu collocato fra gli arcangeli; e que'due suoi degni predecessori an forse la trista gioia di veder per lo stesso motivo straziate al loro fianco le sante anime di Aristide e di Focione. Ciascun sente che io non ragiono se non secondo le ordinarie idee di cui la moltitudine cristiana è tuttodì istruita da' pergami. Se una mistica teosofia ne ammette di diversa indole, bisogna che allora sia lasciato ai soli teosofi di assistere con delizia alla desolazione della virtù ed alla prosperità della colpa, onde venga lor dato di trascendere a bilanciarle colla espettazione del futuro. Il resto dell'uman genere non ne caverà alcun vantaggio, perchè il futuro gli è ignoto, e non gli è concesso di bestemmiar l'ampiezza del perdono di Dio. Basterebbe se al termine di una tragedia di tal fatta si facesse apparire sul teatro un messo del cielo a leggere una decisione dell'Onnipotente, con cui vien decretata l'apoteosi del giusto perseguitato e la dannazione dell'empio persecutore.

A render complete le mie idee, non mi è permesso di obbliare che una delle proposizioni da me sinora sostenute non ha sempre operato ne' critici un pari e luminoso convincimento. Alcune anime ingenue an creduto che il sistema di mostrar sulla scena il delitto impunito e trionfante, ben altro che dar fomite a malvagità negli spettatori, concorre altamente ad avvalorare in essi l'amor della virtù e l'odio delle scelleraggini. Le principali ragioni in cui fondasi questo avviso, il quale non manca di verità se non perchè

si trascura con esso di riguardar la quistione da tutti i suoi aspetti, mi sembrano raccolte e sviluppate con perspicacia in una nota che il Gherardini aggiunse alla sua lodata traduzione del corso di letteratura drammatica di Schlegel. E mi giova il qui riprodurla nella integrità della sua espressione, onde niuno mi apponga di essere io ingegnoso a indebolire le difficoltà a mio modo sotto pretesto di riassumerle, per aver più agevoli mezzi a distruggerle. L'opinione di questo sagace scrittore è annunziata ne' seguenti termini.

» De' critici sostengono che nella maggior parte delle tragedie di Alfieri lo scopo morale è fallito, per vedersi nelle medesime oppressa la virtù e impunito il delitto. Una simile censura fa chiaro ch'essi confondono l'istruzione degli spettatori colla retribuzione de' personaggi del dramma. Non dirò già che nuoca allo scopo morale il far trionfare la virtù e rimaner castigato il vizio o il delitto; ma voglio dimostrare che lo scopo morale non è punto tradito nel caso opposto. Nel primo il poeta c'invita a seguir la virtù ed a fuggir le opere malvage, col farne vedere il premio che la Provvidenza accorda all'una, e la pena ch'ella scaglia sulle altre; e questo è piuttosto il metodo d'istruzione del pulpito che della scena: nel secondo il poeta ne stimola a farci campioni della virtù, a proteggerla con tutte le nostre forze, ed a perseguitare gli scellerati che le danno guerra. Allor che vediamo la virtù premiata ed il delitto punito, non rimane al nostro cuore che la contentezza prodotta da questa giusta retribuzione: allor che vediamo il contrario, c'innamoriamo vie maggiormente della virtù, perchè le sue sciagure accrescono le sue attrattive, commovono il nostro cuore, e vi destano la generosa

brama di soccorrerla e trarla a salvamento; odiamo vie maggiormente il delitto, perchè ci si mostra col fatto ch'esso è tanto industre nelle sue insidie, nelle sue nequizie, nelle sue crudeltà, che perviene talvolta a sottrarsi al meritato castigo. Nel primo caso, il nostro amore per la virtù è un amore interessato; la speranza del premio: nel secondo è un amor puro, sublime, virtuoso come la virtù stessa, perchè amiamo la virtù per sè medesima. Nel primo caso lo spettatore propone tacitamente a sè stesso di fuggire il delitto per timor della pena che glie ne siegue; questo proponimento è figlio della debolezza: nel secondo, odiamo il delitto per la sua deformità, pei mali ch'esso reca ad altrui; questo è l'odio della virtù, dell'eroismo. »

» Ma ciò non basta. Quando vediamo punito il delitto, è vero che il nostro cuore riman contento; ma da questa contentezza nasce appunto che in noi si scema l'odio contro il delinquente, ed anzi spesse volte avviene che ne mova pietà di lui; il che è contrario al fine a cui deve tendere il poeta; ottenere l'altrui commiserazione è premio e non castigo: laddove, allor che il delinquente riman salvo, dura e cresce nel nostro petto l'odio contro di esso, e ci sentiamo spinti a farci noi stessi ministri della umana e divina giustizia; e quest'odio che in noi rimane, fa e mantiene nell'animo nostro una impressione così forte, che per niun patto vorremmo diventar noi stessi delinquenti; giacchè l'uomo siegue sempre ciò che ama, e non mai ciò che abborre. Quando un dramma finisce col trionfo della virtù e colla punizione del delitto, il poeta è quello che fa tutto, e mette quindi in riposo gli spettatori: quando un dramma

finisce con una catastrofe opposta, il poeta lascia nell'animo degli spettatori il vivo desiderio di far quello che non si è fatto per esso; che è a dire, egli ottiene il suo nobilissimo fine, quello di renderci sostenitori della virtù e persecutori del delitto; le quali azioni entrambe non possono essere che il frutto dell'amore da una parte e dell'odio dall'altra. Presentare la virtù premiata ed il delitto punito per rendere migliore il popolo, è un metodo che suppone in esso popolo non altro stimolo a seguire il bene che la sicurezza della mercede, non altro freno ad abbandonarci al male che la paura del castigo; i quali principii sono quelli dell'egoismo, sono bassi e niente virtuosi, ancor che guidino ad operare in guisa che il risultato può avere agli occhi altrui l'apparenza della virtù. Presentare la virtù oppressa dalle sciagure e il delitto impunito per farci amar l'uno e odiar l'altro per sè stessi e indipendentemente da qualunque speranza di ricompensa o tema di punizione, è il metodo del saggio, del filosofo, del grande poeta, i quali debbono sempre aver per fine di esaltare la dignità dell'uomo, renderlo maggiore di sè medesimo, e far che le azioni sue sieno veramente magnanime, sublimi, disinteressate, non in vista ma intrinsecamente virtuose ....... »

» La somma di così lungo ragionamento si trova rinchiusa in queste semplici parole d'Ippolito Pindemonte: *Basta per lo scopo morale della tragedia così dipingere l'onesto e il malvagio, che lo spettatore desideri di rassomigliare al primo, benchè perdente, e desiderar non possa di rassomigliare al secondo, tuttochè trionfante.* Laonde se io per avventura fossi discorso dal vero, non mi vergognerò se non altro di aver errato insieme con un sapiente di tanta autorità ».

Tutto ciò è ben detto per esprimere i cari sogni d'un uomo ingenuo e dabbene. Se non che quel sapiente di tanta autorità era un grandissimo innocente che discernea ben poco le insidiose vie onde si menano a perversione i cuori umani: ed il suo torto sta in questo, che collocandosi nel mondo della luna, volle misurar dalla sua bell'anima la tempra di quelle di cui sono informate le masse popolari, per le quali solamente il teatro è istituito. Alla difficoltà di mettere con successo in pratica quel ch' ci consiglia con frasi generali che non costano nulla, rispondano i poeti; ed alla quistione se i principii contenuti nel citato passaggio derivino da un fatto permanente o da un desiderio onorato, rispondano coloro cui la funesta osservazione delle umane tendenze ha già inchiodato il disinganno nell'anima: poichè invero, fra quel che dovrebbe aver luogo nella beatitudine dei mondi platonici, e quel che si sperimenta nella putredine della vita comune, la differenza è pur grande.

Limitandomi al solo ufficio di critico, io noto innanzi tutto, che il Gherardini, tacciando d'interessate e d'impure le affezioni che derivano al pubblico dallo spettacolo della virtù trionfante, non dà forse molto conto a sè stesso del vario significato de' vocaboli *premio, ricompensa, favore.* Qui non si tratta di colmar l'uomo virtuoso di ricchezze, di elevarlo a dignità eminenti, di circondarlo di ogni specie di materiale fortuna per procurargli ammiratori e seguaci: non vi ha dubbio che in questo caso le simpatie dello spettatore sarebbero impure ed interessate. La virtù non esige che la libertà di esercitar senza ostacoli o violenze altrui le sue proprie abitudini; e di godersi in pace quella prosperità morale ch'essa trae dalla

sola contemplazione di sè stessa: e trionfando in questo senso, il premio è legittimo, nobile e non punto fatto per corrompere nè chi l'applaude, nè chi vi aspira.

Ma questa prima disamina è per me al tutto superflua. Io andai più innanzi; e non vi fu bisogno di occuparmi della utilità morale di simili azioni tragiche, perchè mi parvero inefficaci, gelide, sveglie appena da un computo astrattissimo di ragione, e non emananti da modelli originali e sensibili nelle comuni realità della vita. Poichè il trionfo della virtù o non ha mai esistito che nelle regioni del desiderio, o tutt'al più si è visto come l'apparizione della fenice, ogni cinque secoli; e non sempre come questa ne ha ingenerato un altro dalle sue ceneri. Il riprodurlo quindi sul teatro è un mentire apertamente innanzi alla testimonianza dell'uman genere: nè altra certamente fu la ragione per cui i grandi poeti non mai si curarono di farne materia unica ed esplicita dei loro concepimenti. E parlo di quella virtù eccelsa ed operosa che può servir di fondo magnifico ad un'opera di fantasia; non già di quella sterilissima che nasce per aborto da sforzi impotenti di fare il male, e sbuccia come fango da un tronco d'albero imputridito. Sì che su quest'obbietto non mi è uopo di aggiugner altro; e mi restringo a discutere solamente, non la necessità di punire i delitti sulla scena, perchè io non ne vorrei nè di puniti nè d'impuniti; ma la pretesa moralità che ad altri è sembrato poter leggere in un delitto che prospera e trionfa.

Nell'assumere dall'un canto che la punizione del delitto non potrebbe invero considerarsi come nocivo allo scopo morale della tragedia, il Gherardini sostiene

dall'altro che quella punizione medesima, scemando l'odio contro il delinquente, dando anzi a questi un cotal premio nella pietà che sveglia per lui negli spettatori, è contraria al fine che il poeta si propone. In queste due idee, riguardate in tutt'i loro aspetti, vi ha forse qualche cosa di peggio che una semplice contraddizione. Non è al certo da supporre che vi siano due diverse specie di morale, una per le azioni che si rappresentano sul teatro, l'altra per quelle che an luogo nelle ordinarie occorrenze della vita. Ciò posto, può altro conchiudersi da quella proposizione, se non che nella vita reale bisogna lasciar coprire la superficie della terra da malfattori impuniti, per non correre il rischio che la moltitudine s'impietosisca nel vederli condotti alle forche? Poichè finalmente ciò che si presume vero ed utile nell'un caso, dee presumersi vero ed utile nell'altro. E il critico esigendo che il poeta non si travagli a far tutto da sè, cade senza avvedersene in un cerchio vizioso. Nella ipotesi, ogni punizione di delitto è pericolosa, perchè scema l'odio contra il delinquente: in che il pubblico supplirà dunque all'opera del poeta, se non può confidarsi di aggiugner nulla a quel che ha già visto sulla scena?

La massima che non è da confondersi l'istruzione dello spettatore colla retribuzione dovuta ai personaggi, è tolta di peso da Schlegel; ed è falsissima. Poichè non altro quella retribuzione indica, se non l'effetto assoluto, necessario, inevitabile dell'azione che si rappresenta: e se non è da questa che lo spettatore dee trarre la sua istruzione, non so da qual altro fonte possa egli attingerla con efficacia. Nè l'odio che nel caso enunciato si scema contra il delinquente,

importa che si scemi altresì l'orrore pel delitto. Son due sentimenti fondati in motivi diversissimi, che l'esperienza ci spiega. Tosto che una sentenza di morte è scritta, il delitto rimane stabilito in tutta la sua difformità, perchè non è più in potere di alcuno il distruggerlo; ma il delinquente sparisce come per magia, perchè sotto la scure del carnefice il pubblico non più ravvisa che l'uomo. La pietà dunque da cui il pubblico è allor compreso, ha per oggetto l'uomo e non già il colpevole; ed esprime, non tendenze a voler impunita la colpa, bensì desiderio generoso, come dissi altrove, che il colpevole avesse potuto serbarsi innocente. Qual è dunque più pericolosa sulla scena, o una pietà che dettata unicamente da umane simpatie, non però affievolisce in nulla l'orrore pel delitto; o una impunità che abitua il volgo a riguardar con disprezzo le minacce di una giustizia bugiarda ed impotente?

Basta, dice il Pindemonte, dipingere il malvagio in guisa che lo spettatore non possa desiderar mai di rassomigliargli. Ma in un sol modo può ottenersi questo fine; dipingendo cioè il malvagio nudo nella sua stomachevole difformità, degradato nelle sue vilissime passioni, incapace di prodigiosi sforzi per soddisfarle, abbietto insomma e nefando in tutto il complesso delle sue azioni e de' suoi pensieri. A niuno allora verrà certamente desiderio di rassomigliargli: e osservo di passaggio che la ripugnanza dello spettatore in questo caso deriva meno dall' orrore che gl' ispira la colpa, che dal sentimento dell'abbiezione in cui vede infangato il colpevole. Se non che un personaggio di tal fatta non è nè poetico nè teatrale: un Calliban non sarà mai l' eroe di una tragedia; tanto

più che il poeta non può con quelle dispregevoli doti assicurargli alcun trionfo sulla virtù, il cui solo nome suona elevatezza e potenza. Gli è quindi necessario di rappresentarlo profondo nelle massime, audace ne' disegni, alto nelle passioni, perseverante nelle imprese, inflessibile nel carattere; e di collocarlo in una situazione ove i mezzi di successo gli abbondino in faccia a tutte le circostanze che se gli possano opporre. È questo il lato fecondo della quistione, per chi ben legge negli effetti che debbono poter frodolentemente risultare da un simile spettacolo.

Poichè quelle mássime intensamente perverse, quegli ampi attentati di sangue, quelle attitudini d'irrequieta fierezza, conferendo al malvagio sembianze formidabili, gittano in oscure lontananze le sue scelleraggini, e non più serbano presenti allo sguardo altrui che le sue smisurate proporzioni; onde lo spettatore, abbagliato da queste ultime, vi rivolge involontariamente le sue più energiche simpatie, e si lascia difficilmente distrarre dall' avversione che pur gli destano le prime: essendo ciò proprio di un forte carattere, che, sia qualunque l'aspetto in cui si disveli, illude il volgo con certe apparenze di grandezza che fan disparire la malvagità, o la nascondono almeno per entro a un'atmosfera luminosa: ed il poeta perviene così all' egregio scopo di far odiare la colpa in astratto, ed amare il colpevole in concreto. La debolezza infatti fu e sarà sempre la pessima delle imperfezioni umane: la moltitudine di tanto la dispregia, in quanto più la sente nella sua specifica indole: crede anzi che nel dispregiarla essa acquisti tempra ed abitudini di vigore; e una probità abbietta la seduce assai meno che una scelleraggine gigante. Per

conseguenza trae da quelle dipinture un veleno che la corrompe; poichè la logica delle passioni umane ha pur essa i suoi sofismi: coloro in cui la virtù non ha base ferma, stimano facilmente che l'eminenza delle nefandigie debba in essi poter tenere luogo di altezza d'animo; e la stessa innocenza esce del teatro già guasta e pervertita.

Alle tante calunnie scagliate contro di Macchiavelli, il cui solo nome in politica si è fatto significato di doppiezza e di perfidia, niuno, spero, vorrà aggiugner quella inettissima ch' ei non avesse alcuna nozione distinta di ciò che separa la virtù dal vizio. Quindi domando: nel bastardo di Alessandro VI ammirava egli la malvagità come cosa lodevole, o non avea nè la sagacità di discernerla, nè la forza di condannarla? No: io non veggo nella sua condotta nè un error di mente, nè una nerezza di cuore, ma una vasta illusione di fantasia. Il Macchiavelli era stanco e ributtato del carattere fangoso di quei tanti tirannetti che a' suoi tempi divoravano l'Italia; ne' quali il desiderio stesso de' misfatti, come i rari lampi della bontà, partivano ugualmente dalla più miserabile bassezza d'animo. Ma nel suo primo incontrarsi con Cesare Borgia, a traverso di quella sete ingorda di sangue, di oro e di potere che gli altri avean di comune con lui, egli scorse in lui solo quella profondità di criminosi concepimenti, quella infernale audacia nei mezzi di esecuzione, quelle imperturbate abitudini di un cuore indurito nelle iniquità, che annunziano al tempo stesso il mostro ed il gigante. Avvezzo a udir fischi di rettili schifosi, udì per la prima volta il ruggito del leone, ed impallidì d'incognito stupore. I delitti dell' empio che non poteano ispirargli amore,

si smarrivano a' suoi occhi per entro a quelle forme morali erculee che gl' imponevano rispetto e spavento. Disordine per disordine, la energica scelleranza di un Borgia gli esaltava più l'immaginazione che la stolta debolezza di un Soderini.

E da ciò nasce che i mostri più nefandi di cui la storia ci parli, dominarono con successo i loro secoli. Ond' è che non ebbe numerosi partigiani un Lepido, e n' ebbe tanti di sì caldi e di sì arditi un Cesare? In fatto di nequizie l' uno valeva ben l' altro. Adoravano forse in Cesare le splendide sue gesta come regina di Bitinia, o i suoi benevoli disegni nel passaggio del Rubicone? Io non adulo gli uomini, ma non mi sento nè pur tendenze a calunniarli. No; il il delitto in sè medesimo non si ama nè anche da chi ne è macchiato: furono le grandi qualità di quel dittatore temuto che gli procurarono aderenti ed ammiratori. L'ombra intanto di queste copriva le sue turpezze, obbligando la moltitudine, se non a perdonarle, almeno ad obbliarle: e colui che avesse voluto rassomigliargli nella grandezza, non si sarebbe fatto scrupolo, per ottener questa, di rassomigliargli anche ne' misfatti. Poichè il popolo non troppo facilmente separa quel che se gli offre inseparabile; e ravvicina e scambia e confonde le più dissimili cose; ed apprendendosi ad un modello che lo abbaglia, è tratto ad imitarlo nel suo pieno complesso; e in grazia del bello che vi prevale, adotta senza volerlo il difforme che vi si tien congiunto. A uno straniero di liberi sensi, il quale faceva un magnifico elogio di quel ch'ei chiamava il sommo capitano de' nostri tempi, altri osò per ischerzo rammentare che perseguitò nondimeno con vile accanimento le idee più nobili e generose:

*mais c' était un grand génie*, rispose bruscamente lo straniero, come irritato da quella vera e per ciò importuna osservazione. Al solo gran genio è dunque virtù l' infamia. Ecco l' uman genere in miniatura!

È fama che ne' primi tempi in cui furono rappresentati in Germania i *Banditi* di Schiller, alcuni giovani di spiriti ardenti, colpiti al vivo dal carattere straordinario, energico, intraprendente di Carlo Moor, presero la strana risoluzione di gittarsi come lui armati nelle campagne, e di costituirsi angeli sterminatori della umana specie: percui l' autorità civile atterrita dovè metter subita proibizione che il dramma de' *Banditi* si continuasse a rappresentare sul teatro (*). Quel personaggio al certo non avrebbe sedotto alcuno a rassomigliargli, se il poeta avesse solo in lui dipinto lo studente libertino, il figlio dissipatore e il ladroncello di strada; o in altri termini, se invece di una prodigiosa combinazione drammatica, non avesse scritto che una gretta leggenda. Ma i bisogni dell' arte non gliel consentivano: ed egli non eccitò quel delirio d' imitazione in altrui, se non in grazia delle fattezze colossali che diede al suo protagonista: nè veramente si potea far meglio per dar libero passaporto a tutti i suoi vituperii. Che poi que' giovani fossero, ancor volendo, ben atti a distinguer nettamente nel loro modello le qualità eroiche delle criminose; che abbracciando il nobile mestiere di fuorusciti, potessero serbarsi incontaminati da ogni eccesso colpevole, sel creda

(*) Questo eneddoto è riferito dal barone di Barante nel suo compendio della vita di Schiller. So che taluno lo niega; e per me torna lo stesso. È certo che la fama vere o non vera di quella frenetica risoluzione presa da' giovani, si diffuse rapidamente in Germania: e non avrebbe potuto sì facilmente accreditersi, se i contemporanei che aveano osserveti gli effetti di quel dramma sul pubblico, non l' avessero per lo meno reputata probabile. Il che basta pienamente al mio proposito.

solamente il buon conte Ippolito, e tutti coloro che al pari di lui ci vengono redivivi dalla età di Saturno.

Esamino la dottrina in astratto, e non intendo farne alcuna intempestiva applicazione al teatro di Alfieri, in difesa del quale il Gherardini scrisse quella sua nota con lodevoli al certo e pure intenzioni. Ma il solo Filippo di questo tragico non offre sicuri esempi di quanto dissi finora? Mi avvenni più volte a veder rappresentato questo personaggio da egregi attori. Sino a che non fu quistione che di nude atrocità, l'avversione per quell'anima ipocrita e crudele era calda e spontanea negli spettatori: ma nei momenti in cui quel nuovo Tiberio preparava con ardir concentrato qualche nefando disegno, o scagliava con rapido scoppio di feroci passioni qualche sanguinosa minaccia, io sentiva scorrere per l'assemblea un fremito, un'agitazione, un susurrìo confuso che mi esprimevano ben altro che un sentimento d'odio e di orrore. Era la forza del carattere che svegliava una impreveduta meraviglia, mascherava i delitti coprendoli delle sue terribili forme, e comandava silenzio involontario alle affezioni odiose del pubblico. E se quella magica finestrina, immaginata altrove dall'Astigiano per leggere nel secreto de' cuori, avesse potuto aprirsi ne' petti degli ascoltanti, temo forte che dei dieci i nove si sarebbero trovati più partigiani di Filippo che di Carlo. Sono tante le bellezze assicuranti l'immortalità al nome di Alfieri, che non credo esser uopo difenderlo anche nelle cose che urtano la ragione. Prendiamo per quell'altissimo ingegno le gare oneste.

Riassumo in poche linee tutte le precedenti considerazioni. Le virtù e i delitti appartengono all'uomo

soggetto all'impero delle sue proprie impulsioni, che or lo innalzano al di sopra della sua specie, or lo abbassano fin sotto quella de' bruti: e ritraggono direttamente, non dalla grande natura, ma dal predominio parziale di una volontà potente e calcolatrice che non è retaggio di tutti, ed appena opera in un ristretto numero d'individui. Le loro dipinture in contrasto non colpiscono se non quelle frazioni della udienza spettatrice cui può esser dato di riconoscerle in sè stesse: e riescono in poesia drammatica di tanto più inefficaci, in quanto esigono l'ideale intervento della giustizia che ne determini le conseguenze; e la giustizia importa affezioni sempre gelide, se mostrasi vittoriosa e formidabile; sempre inique, se mostrasi debole e conculcata. Quindi il teatro che si travagli di proposito a rappresentarne i principii, ove faccia trionfar la virtù sul delitto, trasformarsi in un pergamo da tempio o in un foro giudiziario che interessa la curiosità e non l'anima; e dove faccia trionfare il delitto sulla virtù, siccome non può astenersi di dare a quello apparenze smisurate di ardire, di forza e di grandezza, gli eccita nel pubblico simpatie di riverenza, se non di amore; e trasformasi in una scuola di empietà che corrompe l'innocente ed inspira nuova energia al colpevole. Ovunque l'immaginazione si volge, non incontra su questo terreno che sitnazioni volgari o perverse.

Or fermiamo alquanto la nostra attenzione ad esaminar da presso le intrinseche doti di quel che io chiamai l'antico genere della tragedia, a cui fan principio e base le grandi e straordinarie rivoluzioni dell'esistenza. L'idea che vi si rappresenta è certamente verissima; perchè prende radice nella condizione finita

dell'uomo; e nell'atto stesso che è prodotta da quella, la riproduce con le più ingenue sembianze; e vi si confonde in guisa che non più riesce possibile il disgiugner nettamente l'una dall'altra. Le bugiarde illusioni della vita non nascondono talvolta le sue disavventure, che per renderne l'apparizione più strepitosa ed istantanea: ed ogni comento a provar l'evidenza di questa verità si risolve, mi sia permesso di così esprimermi, in un pleonasmo di sentimento. La realità dell'infortunio è un fatto solenne che cade sotto l'esperienza di tutto l'uman genere. Ov'è l'essere sulla terra che non ne rinvenga la prova dolorosa nella storia del suo proprio individuo? Qual è il petto che la sventura non abbia mai agitato; quali sono gli occhi ch'essa non abbia mai riempiti di lacrime?

Quel che importa di riflettere è che la verità di questa idea, forse troppo comune in faccia alla ragione severa, è altamente peregrina in faccia al mobile sentimento dell'uomo. Nel trambusto della società, in quella successione rapidissima di avvenimenti interminabili che si sieguono, si premono, s'incalzano con pari violenza ed efficacia, le disastrose vicende della vita umana rimangono presso che insensibili alla moltitudine. Poichè ciascuno intento e quasi avvolto ne' beni e ne' mali che con frequenti alternative lo circondano e lo stringono da tutti i lati, è naturalmente distratto dall'osservar que' lugubri accidenti che rovesciano spesso un essere dal sommo della fortuna nelle voragini della disgrazia: e se la preoccupazione di sè stesso gli niega di veder siffatte scene negli altri, il predominio seducente della speranza lo svolge dall'esaminarle troppo da vicino nel suo proprio individuo. Ond'è che l'arte drammatica la quale

attiensi a questa prodigiosa idea, non rischia mai di offrire al pubblico alcun volgare spettacolo.

Nè vi ha situazione che più di questa contenga doti al sommo abbaglianti e poetiche. Ivi l'uomo, non trovandosi in contrasto di volontà coll'uomo, non serba innanzi allo spettatore quelle sue misere dimensioni che in tal caso non gli permettono mai d'innalzarsi al di sopra di sè medesimo, quando anche nella lutta egli opponga resistenza di facoltà nobili e sue proprie. Collocato sotto l'avversa influenza della natura, egli offresi alla immaginazione altrui come fluttuante in mezzo ai vastissimi dominii della natura; e l'attività ch'ei dispiega per tentar di liberarsene, slanciandolo ancor più oltre nella immensità, lo ingigantisce e quasi direi lo adegua alla invincibile potenza che lo flagella. L'infortunio stesso non gli svela il suo nulla, se non per fargli presentire come in misteriosa lontananza che in quel pugno di materia che lo tien legato al finito, vi ha pure una scintilla incomprensibile che lo mette in relazione coll'infinito. Se non vi ha poesia in questo complesso di circostanze, ignoro dove l'ingegno possa rinvenirne di più splendida ed eminente.

E qui non immagini parziali, non situazioni forzate, per cui una gran parte del pubblico possa rimanersi fredda ed indifferente, come nella dipintura delle virtù e dei delitti, ove la difficoltà dell'applicazione non permette allo spettatore alcun rapido ritorno sulla propria coscienza. I rovesci delle umane prosperità, prodotti da imprevedute rivoluzioni le quali scoppiano colla celerità del fulmine senza mettere in ragionati motivi la scelta delle loro vittime, parlano con eloquenza e indistintamente alla fantasia

di tutto l'uman genere: perchè se non a ciascuno è ugualmente dato di scoprirsi colpevole o virtuoso a' suoi propri occhi, e riferire a sè stesso quel che avviene ad analoghi personaggi sulla scena, è ben agevole a ciascuno il sentirsi uomo, il simpatizzar come uomo, il palpitar per sè stesso in quanto è uomo al tremendo spettacolo delle tristissime vicende da cui vede che uomini a lui simili gli son rappresentati percossi sul teatro. L'enorme differenza di questi due stati per assicurare a un'opera tragica i più caldi e vigorosi effetti sul pubblico, non pare che abbia mestieri di troppo estesi comenti.

Il moralista superficiale che non sa giudicar delle conseguenze, se non in quanto può ricongiungerle a cagioni visibili e prossime; quei che non sa concepir virtù, se non immaginando trionfi ch'esse mai non ottennero sulla terra, che non sa concepir delitti, se non immaginando forche che non sempre si drizzarono per essi, resterà muto e gelido innanzi a questa specie di disastri, che prodotti dal caso, sembrano poco degni della sua meditazione. Ma il moralista profondo il quale cerca la sapienza in ciò che la natura offre di più alto e generico, per ciò stesso che quegl'infortuni non si legano ad alcun motivo sensibile e necessario, legge in essi la condizione finita dell'uomo, e beve un salutare disinganno per tutte le prosperità e tutte le miserie della vita. Il magnanimo che si gode nella pace di una coscienza intemerata, impara così a non fondar sulla virtù computi di vanità e di grandezza. Il colpevole che esulta in veder da sè rimosse le folgori della giustizia umana, impara così a diffidarsi delle bugiarde apparenze di una vita che si dilegua come soffio, e non lascia nè pur tracce

della sua antica esistenza. Amendue son tratti a ravvisare, che ove concorra tutto quaggiù ad allontanar da essi il calice del dolore, là in quel tempio, in quel funebre recinto, in quell' angolo solitario della terra vi ha un ultimo termine che li attende... una tomba!

Nè vi è a temere che questa fragile condizione dell' uomo, data a spettacolo sulla scena, pesando con ugual forza sulla testa dell' innocente e del colpevole, scoraggi l' uno più che non ispaventi l'altro; e produca in ultimo una cotal desolante indifferenza tanto pel bene che pel male. Il delitto vi trova certamente i suoi terrori: poichè se spregiando ogni principio di morale, siesi indurito contra le minacce della sua coscienza; se calpestando gli uomini, suoi fratelli, tenga per assicurata la sua impunità sulla terra, le disastrose vicende della vita gli restano, alle quali è impossibile il sottrarsi; e questa spada misteriosa che gli pende continua sul capo, può se non arrestarlo ne' suoi eccessi, indebolirne almeno gli effetti. Quanto alla virtù, se il concorso de' casi le vieti di coglier frutti di prosperità materiale dall' esercizio delle sue proprie abitudini, non può ella per ciò invilirsi e bestemmiar sè stessa: di solido compenso le riuscirà sempre quel contento celeste ond' è naturalmente inebbriata un'anima cui niun rimorso lacera, cui niuna disgrazia è capace di turbare la serenità. Che anzi è questo l' unico scopo a cui la virtù tende.

Il merito di avere scorto a prima vista quanta utilità morale e qual poetica bellezza deriva in noi dallo spettacolo delle grandi rivoluzioni della vita, non costituisce la sola gloria degli antichi, che primi concepirono a portarlo sul teatro; poichè era una

semplice conseguenza della disposizione ingenua e non preoccupata dei loro spiriti. Quel che li esalta al di sopra d'ogni elogio, è di aver penetrato con occhio d'aquila, che quegli strepitosi accidenti sarebbero riusciti mal propri ad eccitar forti commozioni in altrui, quando si fossero riprodotti sulla scena così passeggieri e slegati quai la volgare esperienza de' popoli suol vederli. A farne sorgere effetti prodigiosi e sicuri, bisognava ricongiungere quei disastri a qualche luminosa immagine che desse loro unità e dipendenza, senza guastarne l'indole; che servisse loro di legame, occulto per l'intelligenza, ma vivo e sensibile per la fantasia; che splendesse finalmente in mezzo a regioni eteree da non offrir nulla di analogo a quella influenza geometrica, necessaria, immediata, che una giustizia vindice o rimunerante esercita d'ordinario sulle azioni colpevoli o virtuose.

Ed è quello a cui pomposamente provvidero colla magnifica e spaventevole idea della Fatalità. Per annunziarla con successo alla umana meraviglia, essi ne fecero una potenza arcana ed incomprensibile, collocata di là dallo stesso empireo, la quale per certo legame oscuro con quella prima cagione che trasse l'universo dal nulla e gl'impresse forma e movimento, opera come arbitra assoluta dell'universo, e tiene a sè dinanzi schierato il futuro, piacendosi spesso a sconvolgerne d'un cenno gli avvenimenti, benchè supposti preordinati e diretti da leggi eterne ed immutabili; fomenta sulla terra delitti involontari, prosperità insidiose, infortuni non meritati; sembrando così farsi gioco crudele di tutt'i timori e di tutte le speranze degli uomini. Creazione di fantasia che per l'altezza in cui si perde e per l'immensità a cui si

adegua, non mira che a colpir gli animi di stupor sublime, e a mortificar destramente l'orgoglio de' mortali, denudando l'abbietta condizione ond'è loro lasciato l'infelice dono dell'esistenza.

È infatti da osservare che il Destino presso gli antichi era di origine poetica e non di origine religiosa. I fondatori di religioni non avrebbero potuto inventarlo, dovendo essi far preesistere ai loro sistemi l'idea di una provvidenza conservatrice, e con quella di una cieca e capricciosa casualità. Il Destino fu compreso in seguito fra i personaggi religiosi, perchè i poeti lo avean posto tant'alto da rendergli soggetti gli stessi Dei. Nè vi era mezzo da sottrarneli; poichè gli abitanti del cielo non altro essendo allora che copie ingrandite degli abitanti della terra, eran supposti soggiacere, nella opinione della moltitudine, alle medesime vicende inevitabili: ed aveano anch'essi passioni e bisogni; e si divideano in partiti; e si detronizzavano a vicenda; e si rapivano reciprocamente le mogli; e talvolta per fuggir ozio venivano fin tra i mortali a commetter disordini, ratti ed adulterii. Pur nondimeno se il Destino col successo de' tempi diveniva un individuo reale per lo stolto volgo, continuò sempre ad esser pe' savi non altro che una splendida e complessiva immagine, capace di rannodare ad una sola forza solennemente incomprensibile que' rovinosi disastri di accidente, che sembrano effetti senza cagioni, o per dir meglio punizioni senza delitti.

La prova dell'origine e della essenza di questo concepimento, tal che per intima persuasione io l'ho di sopra indicato, è che que' savi, personificando il

Destino, non seppero determinarne le forme sensibili, come avean costante uso di fare per tutti i simbolici strumenti della religione. Nè a quanto io mi sappia, gli furono mai particolarmente consacrati tempii e sacerdoti; nè mai si trovò artista che il figurasse con opere di pittura o di scultura. Questa onnipotenza suprema non era che la rappresentatrice allegorica de' variatissimi casi della vita; e rimaneasi com' essi vaga ed ondeggiante fra gli spazi che separano il finito dall' infinito: e a non far che a danno delle arti sparisse innanzi alla troppo scrutatrice intelligenza, gli antichi la immaginarono coperta di un velo impenetrabile fin anche ai celesti. A niun altro che a Giove era dato di appressarla. Giove stesso non la vedea che inviluppata nelle tenebre della sua tremenda immensità: e gli oracoli ch' ei ne raccoglieva esprimeano poeticamente la prescienza della prima divinità dell' Olimpo, per la quale gli stessi accidenti erano fenomeni conosciuti, e collocati in successione rigorosa nella vastità del tempo e dello spazio.

Gli eruditi, avidi sempre alle occasioni di sfoggiar dottrine, an conferito al Destino dell' antichità una origine tutta filosofica. Credendo scorgere nella mente de' poeti greci non so qual sollecitudine inquieta di dare il principio della libertà morale dell' uomo a sola base delle loro combinazioni tragiche, essi an ravvisato nell' allegoria del Destino un' astrazione rappresentante l' invincibile necessità, contra cui va sovente a naufragare quella libertà medesima, che dopo avervi luttato con vigore, sembra restarne inceppata e distrutta. La spiegazione è sottile: se non che l' invenzione del Destino appartiene al secolo di

Omero, se pur forse non gli è anteriore; e quei tempi primitivi dell'uman genere erano poetici e non filosofici; si pascevano d'illusioni e non di principii; e negli sforzi dell'ingegno partorivano immagini abbaglianti e non grette antitesi di scuole. Sì che ad interpretar fedelmente le loro produzioni, convien consultare i bisogni della poesia che in quei tempi era tutto, e non già i bisogni della scienza che o rimanevasi ancora nell'oscurità, o se pur nasceva, tenevasi ne' limiti prescritti dalla intelligenza; e non che turbare del suo concorso i concepimenti della fantasia, ne rivestiva ella stessa i magici colori.

So che la scienza ha pur essa il suo lato poetico; e ne sieno esempio tutt'i sistemi platonici antichi e moderni. Lo spirito umano è impaziente di tutto ciò che se gli offre sotto forme moltiplici e fuggitive: tende di sua essenza all'unità; e quando non la trova ne' fatti, slanciasi a crearla di suo proprio moto in più sublimi elementi. Con questa differenza però che allo spirito poetico, il quale non esige se non unità di sentimento, è agevole il procurarsela bella e schiettissima ovunque vuole; mentre per lo spirito scientifico, il quale esige unità di esistenza, non vi ha modo d'immaginarla così certa ed evidente che possa servir di base ad una teoria veramente istruttiva. La *dualità* eterna ed invariabile dell'*io* e del *non-io* gli resiste imperterrita ov'ei più confida di averla da sè lungi rimossa con forti e stentate astrazioni. Ond'è che quando gli eruditi an creduto leggère nel Destino l'emblema della necessità messa in contrasto col voler libero dell'uomo, essi non an fatto che tradurre in vilissima prosa una delle più splendide poesie dell'antichità.

E basta risalire ai fatti per convincersene pienamante. In buona logica non vi è idea di necessità, se non quando il contrario importi un assurdo. Lascisi un grave libero nello spazio; è di necessità fisica ch' esso cada in grembo al suo centro; poichè posta la legge a cui è soggetto, sarebbe assurdo il supporre ch'esso si rimanga sospeso nel vôto. Mettasi un Britannico a contender di regno e di affetti con un Nerone, è di necessità morale ch'ei perisca; perchè stabilito il carattere di quel mostro, sarebbe assurdo il supporre che nella ferocia del suo animo, affiancata dalla onnipotenza del suo stato, ei divenga vittima e scherno di un giovinetto debole e sprovveduto. Per l' opposto non vi è necessità negli avvenimenti che menano alla perdizione un Edipo: poichè non induce alcun assurdo il presumere che errante in terre sconosciute, ei possa non imbattersi mai in quel sentiere ove fu costretto a dar morte a chi gli disputava con alterigia il passo. Un concorso di accidenti, spingendolo per quella volta, lo fe' parricida e incestuoso. Il Destino adunque che lo insegue è l' emblèma del caso e non della necessità; e il caso fa contrasto colla preveggenza e non col voler libero dell' uomo.

Aggiungasi che l' idea della necessità, ben altro che fare antitesi con quella della libertà morale, concorre a sostenerla e a convalidarla. Poichè la prima, non esprimendo se non i termini oltre ai quali non possono estendersi le facoltà dell'uomo, non vulnera l' altra, la quale per esercitarsi in più ristretti spazi non però cessa di rimanersi intera ed inviolata. La libertà non è in sostanza che il potere di eseguir senza ostacoli le impulsioni della volontà: ma questa dee

supporsi sempre appartenere ad un essere limitato qual è l' uomo: quando essa eccita a cose umanamente impossibili, ad innalzarsi per esempio nell'aria come l'aquila, o a profondarsi negli abissi dell'oceano come la balena, colui che si reputasse privo di libertà per non trovar modo a vincere quelle necessità, non sarebbe che un insensato. Questa dottrina fu così sentita da tutti gli uomini ragionevoli, che alcuni la spinsero tropp'oltre, e per molto esagerarla la indebolirono. Epitteto si credea libero nelle catene: opinione strana, desunta però da un principio vero ch'egli esagerava. Considerò la violenza de' suoi carnefici come una delle necessità insuperabili della sua vita: e bisogna convenire che ammessa l' ipotesi, la sua induzione era giustissima; poichè una necessità insuperabile non distrugge punto la libertà morale dell' uomo.

Altri dirà per avventura che ciò non ostante, i vocaboli necessità e destino erano indistintamente adoperati dagli antichi per esprimere una sola e medesima idea. E veramente quando si vogliono giudicar que' passaggi colla sola grammatica alla mano, vi si rinvengono contraddizioni infinite: ma queste spariscono per chi si studia di penetrarne il significato, e consente a non obbliar giammai che la poesia, per cessare ogni sazietà ne' suoi lettori, ha bisogno imperioso di variar le sue espressioni in cento moltiplici maniere, anche nello scopo di lumeggiar le cose che dipinge da tutti i loro aspetti possibili. Verso la fine delle Danaidi di Eschilo, il coro dice,

> Ciò che è Fato avverrà: l' alta infinita
> Mente di Giove oltrepassar non lice.

E nel suo Agamennone, lo stesso coro dice nel principio:

> Ma sia che sia: quel che ne' Fati è scritto
> Certo avverrà; nè de le inferne Dive
> Colui fia che per pianto,
> O libamenti, o sussurar di prieghi
> Le intense ire mai pieghi (*).

Ecco il Fato, nel primo di questi due passaggi confuso apertamente con Giove; e nel secondo, coi numi dell'inferno: ed erano essenzialmente, ed Eschilo lo sapea benissimo, divinità distinte per dignità e per potenza.

Ma l'immagine del Destino era così flessibile pe' Greci, che loro bastava di farne sentire il peso, senza curarsi di designarne sempre e rigorosamente il nome. E lo chiamavano talvolta necessità, non per cangiarne l'indole, ma per indicarlo da un altro aspetto. L'uomo si piace spesso a credere inevitabile un accidente, sol perchè lo vede avvenuto. Ed il senso ne è profondissimo: poichè ciò che è avvenuto, non può disfarsi; e ciò che non può disfarsi, rimane da sè stesso collocato fra le necessità invincibili dell'esistenza; essendo questo il carattere intrinseco ed invariabile di quanto è già corso a perdersi negli abissi del passato. Sta come un monte scoglioso contro cui i secoli e le tempeste non possono più nulla. Se non che l'idea della necessità sorge allora dopo il fatto; e consiste nell' effetto più che nella cagione, nell' azione più che nella cagione, nell' azione più che nel principio che

(*) In questa come in tutte le altre citazioni che potrà occorrermi di fare delle opere di Eschilo e di Sofocle, io fo sempre uso della pregevole traduzione italiana del Bellotti.

la determina. Nè per questo il Destino, nella origine della sua creazione fantastica, cessa di esser altro che il rappresentante poetico degli eventuali disastri della vita umana.

Dopo aver considerata l' antitesi della necessità e della libertà morale come l' ideal principio da cui erano ispirati i poeti greci nelle loro opere drammatiche, gli eruditi impresero a distinguere con molta importanza il Destino dal Caso, e ad indicar l' uno come predominante nella tragedia, l' altro come predominante nella commedia presso gli antichi. Non è da stupire se la seconda di queste due interpretazioni sia inesatta quanto la prima; perchè si legano al medesimo sistema, e l'una conduce naturalmente all' altra. Il fatto sta che il Caso predomina ugualmente nella tragedia e nella commedia antica; ed esprime in amendue l' assenza di tutto ciò che in una situazione teatrale derivasi dalla esclusiva influenza della volontà, e dal concatenamento geometrico delle cagioni e degli effetti. Se non che nella prima, offrendosi ricongiunto ad un potere arcano ed invisibile, prende il nome poetico di Destino; nell' altra, rimanendosi libero e fluttuante, tal che la esperienza lo addita, ritiene il nome prosaico di Caso.

Poichè l' oggetto di questi due rami dell' arte drammatica è essenzialmente diverso. La tragedia, tendente ad eccitar commiserazione per le sciagure dell' umanità, ha bisogno di rivestir la natura delle illusioni del nostro animo: quindi ella s' impadronisce degli avvenimenti prodotti dal caso, e per dar loro convergenza ed unità, li rannoda alla influenza di un nume incomprensibile; perchè non potrebbe in altro modo concentrare il sentimento dello spettatore, ed

ingrandirne le più nobili facoltà. La commedia per l'opposto, tendente a spandere il riso e lo scherno sulle bizzarrie degli umani caratteri, ha bisogno di serbar la natura fitta ed immota nella sfera dell' osservazione: quindi ella lascia gli avvenimenti prodotti dal caso così slegati e privi di cagione quai ce li presenta la comune esperienza; perchè ogni tentativo di rannodarli ad estranee forze preponderanti predisporrebbe lo spettatore a troppo serie riflessioni; e invece di rivolgerlo alla ilarità, sveglierebbe in lui affezioni di severità e di tristezza.

Altri stimano aver trovato lo scioglimento di un gran problema, allor quando asseriscono che il predominio del Fato costituiva il carattere eminente della tragedia greca. Ma è agevole il persuadersi esser questo un carattere di second' ordine, il quale deriva da un più alto ed assoluto principio. Gli antichi greci non portavano sulla scena se non i casi impreveduti e le grandi rivoluzioni che ne risultavano alla vita: ed era questa l' idea che preesisteva esclusivamente alla esecuzione di tutt' i loro capi d' opera nell' arte drammatica. Il Fato vi fu introdotto per dar forma, dipendenza ed unità poetica alle umane vicende, le quali sarebbero altrimenti riuscite transitorie e spoglie di ogni apparato di grandezza. Fu dunque l' indole del genere tragico da essi scelto che dette adito al predominio del Fato, e non già il predominio del Fato che determinò l'indole del loro genere tragico. Quando infatti avvenne loro di dover ricongiugnere ad altra cagion prossima qualche grande azion teatrale, la loro sollecitudine di ricorrere al Fato disparve in gran parte; e l' esame dell' Oreste parricida dell' antichità ne somministrerà in seguito una prova irrepugnabile.

I moderni si sono spesso compianti di esser privi di questa prodigiosa macchina per render più giganteschi gli effetti della tragedia. Ma chi ce ne ha privi? Quando non sappiamo farci altra idea del Fato, se non quella che risulta dal senso apparente e letterale della mitologia del volgo, è certo esservi per noi pochissimo partito a trarne. Il Fato nelle tradizioni popolari del paganesimo era una divinità soprastante allo stesso Giove; e il nostro Dio non ha superiori. Ma ove si consideri nel suo senso allegorico che è il solo ragionevole, si vede ch'esso esprime, non già una esistenza individuale, bensì l'ideale di una immagine, rappresentante come in termine abbreviato il concorso fortuito di quei funesti avvenimenti che non possono evitarsi nè prevedersi con successo. E da questo canto noi ne facciamo un uso ancor più ampio degli antichi in tutte le occorrenze della vita: e non vi ha uomo sulla terra che non creda alla influenza del Fato, e non se ne dolga amaramente quando lo sente premere a suo danno; e pare che mentre ogni altra credenza sia figlia del cuore, questa è la sola che sgorghi spontanea da una esperienza crudele; e i nostri dizionari son pieni de' derivati di questo vocabolo che sono continuamente fin sulle labbra dell' idiota.

Esaminiamo quest' oggetto ancor più da vicino. I culti di Giove e di Minerva, di Vulcano e di Marte, di Venere e di Apollo, rovesciati dalla religion cristiana con quella sicurezza di trionfo onde il vero annienta il falso, trassero giù nella loro caduta anche il trono materiale del Destino, che facea parte di quella complicata mitologia. Ma siccome il Destino avea un'origine essenzialmente poetica, era impossibile che anche dopo lo stabilimento del cristianesimo l'immaginazione

de' poeti non lo riprodusse sotto altre forme ed altro nome, a farne un primo anello invisibile ove andassero visibilmente a legarsi i tanti e sì variabili casi della vita umana. La sua dimora non poteva esser più ne' cieli, già restituiti dalla rivelazione alla vera ed unica divinità: fu dunque forza di assegnarli a seggio la terra, ove la sua influenza sarebbe stata più sensibile, ma non meno efficace e possente. Le circostanze cangiate de' tempi vennero infatti opportunissime a provvedere a questo urgente bisogno della poesia; e ne sursero creazioni di fantastica indole e di proteiformi apparenze.

Le splendide fantasie dell' Oriente ci prestarono i genii e le fate, volteggianti come sostanze aeree in quel torrente mobilissimo di luce, di che le aveano circondate i loro primi inventori. Le crucciose e cupe intelligenze del nord ci trasmisero i negromanti e le streghe, accompagnati da quelle magie e da quegl'incantesimi che in secoli più lontani resero spaventevoli le are de' Druidi nelle loro tenebrose foreste. Le avventuriere che a noi viaggiavano dalle brucianti arene dell' Egitto, furono dotate di spirito indovino, a rivelar le sorti prospere o avverse delle famiglie. Le tombe vennero più abbondantemente animate da spettri reduci sulla terra a dettare oracoli funesti intorno a prossimi o remoti avvenimenti. I moti degli astri servirono di base a moltiplici predizioni sulla varia fortuna degli uomini e della società. Tutto ciò insomma che vi ha di più prestigioso negli errori, ne'pregiudizi, nelle superstizioni de' popoli fu raccolto e ritemprato in mille guise per abbellirne la poesia moderna. Ma denudandole delle lor forme apparenti, che altro in fondo è da siffatte immagini al Destino dell' antichità

greca, se non che questo era uno e quelle moltissime?

Che poi queste non fossero credenze se non per lo stolto volgo, il quale fa realità di tutto ciò che gli vien meraviglioso ed incomprensibile; che i grand'ingegni non ne usassero se non come semplici strumenti, atti a dar connessione ai fuggitivi accidenti della vita, sono verità che il fatto convalida senza ricorrere a troppo stentati ragionamenti. Per descrivere con efficaci colori una donzella di bellissime sembianze, un guerriero di valore indomabile, un castello d'inespugnabile struttura, il poeta mette l'una sotto la protezione di una fata, intenta tutta ad ornarla di seduzioni e di grazie; arma il secondo di asta e di corazza temprate per incanto a renderlo invulnerabile; fa del terzo un prodigio surto dal nulla per invocazione di spiriti di un negromante. Credea fors' egli alla esistenza delle fate e alla possibilità della magia, o piacevasi ad abbandonarsi alle stravaganze di una fantasia in delirio? No: egli volea poeticamente ricongiungere effetti naturali a soprannaturali cagioni; volea soddisfare ai bisogni dell'arte sua, dando permanenza ed unità poetica a cose in sè stesse accidentali e slegate.

Non occorrea forse al teatro di avvilupparsi entro simili fantasmi; bastando al suo scopo che la Fatalità fosse sentita in lontananza pe' suoi strepitosi effetti, senza impacciarsi a personificarne l'immagine o a designarne il nome con precisione storica. Memore intanto che appartenea pur esso alle arti della fantasia, ove la pompa delle illusioni è tutto, il teatro se ne giovò talvolta con mirabile convenienza. Un gruppo di mostruose streghe, l'apparizione dell'ombra di un

re tradito, la verga di esperto mago gittato per tempesta in un'isola deserta, servirono di nodo a tre delle più famose produzioni di Shakespeare: l'ipotesi di una ispirazione celeste che inducea un' oscura villanella di Orleans a sottrarre la Francia dal giogo dello straniero, dette inviluppo e scioglimento a un celebre dramma di Schiller: e le imprecazioni di una zingara a cui fu negata l'elemosina, menarono insensibilmente allo scoppio de' più lugubri casi in una ingegnosa tragedia di Mullner.

Non vi ha dubbio che se il cristianesimo rovesciò il Destino degli antichi, il progresso de' lumi rese col tempo insopportabile ogni spettacolo dominato da fate, da spettri e da negromanti. È almeno da dirlo per non provocare i motteggi della filosofica incredulità, benchè qui sia di tutt' altro quistione che di filosofia. Ma era forse l'arte poetica divenuta sì povera e infeconda nelle mani de' moderni, da supporla incapace di crear nuove finzioni, che meglio adattantisi alle cambiate circostanze, producessero intanto i medesimi effetti? A chi ciò sostenesse, coloro che difendono a buon dritto l' eminenza de' moderni ingegni, scaglierebbero a gara rimproveri ed anatemi: poichè veramente non si potrebbe senza ingiustizia concedere agli antichi e negare ai moderni quella felice attitudine a produrre opere insigni, di cui la natura fu prodiga per intervalli a tutto l'uman genere. Perchè dunque in tanta altezza di poteri intellettuali il tragico moderno, invece di compiangersi amaramente di perdite irreparabili, non dà opera egli stesso a trarre dal fondo della sua immaginazione qualche equivalente che tenga luogo del Destino antico, per eccitar forti e durevoli commozioni nell' animo de' suoi spettatori?

La risposta ne è semplicissima: perchè il genere tragico adottato spesso da' moderni esclude immagini di tal fatta. Quando si pongono sulla scena virtù e delitti, il Fato e sue analogie non an veruna influenza da esercitarvi. Le virtù e i delitti rappresentano azioni volute e sentite da una coscienza pura o contaminata; ed esistono e prorompono da sè medesime, senza punto aver bisogno che la finzione di un potere estraneo venga a dar loro le mosse. Si trovano in relazione colla sola giustizia, la quale trionfante o conculcata, fa sempre idea contraddittoria col Destino. In qual modo potrebbesi attaccare al Destino la morte violenta di D. Carlos? Basta saper dalle prime scene che è figlio deluso e rivale, suddito virtuoso e debole, per desumerne con matematica precisione che al quinto atto sarebbe strozzato da chi riunisce in sè la doppia qualità di padre snaturato e geloso, e di principe sanguinario e potente. Così non sarebbe strano il vedere un Britannico viaggiar colla mente in lontanissime regioni per trovare la cagion fatale delle sue sciagure, quando egli ha un carnefice a fianco che gli aggrava sul capo il suo braccio sterminatore?

Da queste considerazioni, riassumendole in poche linee, risulta che lo spettacolo delle grandi rivoluzioni della vita, prendendo base in ciò che vi è di più indipendente dalle dirette impulsioni di una volontà operatrice, offre situazioni drammatiche, non solo vere, ma eminentemente utili, poetiche e teatrali. Poichè esalta gli animi a riflessioni profonde sulle miserie inseparabili da una esistenza limitata e fugace; ed agita e interessa le passioni dell'uomo, di cui rivela gli occulti destini nelle stesse vicende della sua rapida dimora sulla terra; e accoglie nelle sue dipinture tutta

la pompa e tutta la grandezza di cui la sola natura gigante indica modelli all' immaginazione. La realità de' fatti donde la tragedia move in origine, riveste allora quelle forme ideali che l' arte lor conferisce, rannodandoli al predominio segreto di un poter qualunque, il quale, benchè di assoluta creazione poetica, pur tuttavia concorre a rappresentar l' uomo ondeggiante tra il finito e l' infinito, per fargli diffidar dell' uno e volger tutte le sue tendenze verso l'altro. In conseguenza le illusioni di una felicità apparente, i dolori di un perseverante infortunio, la stolta sicurezza di una perversità impunita, le circostanze insomma che restano particolari a ciascun individuo, spariscono come nebbia innanzi a un' idea solenne, che riproducendo sul teatro la condizione umana in tutta la nudità delle sue miserie, torna inerente, positiva ed applicabile a tutto l' uman genere.

Coloro che male interpretano le difficoltà dell' arte, in quanto allo scopo ch' essa si propone, diranno che il popolo vuol commozioni e non altro che commozioni sul teatro: ond' è che quando un poeta è abile abbastanza da eccitarne, vien disputa oziosa il contendere s' ei debba cercarne la materia nei disastri accidentali della vita, o pure nel contrasto delle virtù e dei delitti. E si richiede poco a scorgere in questa obbiezione un principio vero ed una conseguenza falsissima. Non vi ha dubbio che ad eccitar commozioni deve unicamente intendere un poeta tragico: ma è per ciò appunto che non dee preferir le efimere che si raffreddano e si estinguono al chiudersi della scena, a quelle fortissime, ampie, durevoli, che an centro di consistenza e di unità nell'indole stessa del cuore umano; e fan che lo spettatore, per un

involontario ritorno sopra sè stesso, ne porti seco fitte le rimembranze nel ritrarsi dal teatro; e le mediti, e vi si spazi, e se ne giovi come ad interpreti della sua propria condizione.

Or le doti intrinseche del soggetto che l'ingegno attinge dalla natura, influiscono su queste conseguenze antecedentemente a qualunque delle prodigiose forme che l'arte adopera per abbellirlo nella esecuzione. Lo spettacolo della sventura derivante dai casi della vita agita gli spettatori di affezioni potentissime, sol perchè essi medesimi si ravvisano soggetti alla sventura. Quel rapido sentimento che parlando all'anima con eloquenza, le fa dire con un fremito affannoso — oh! se una simile sventura mi avvenisse!... —, è desso solamente che assicura il successo all'artista di merito: poichè quella vigorosa reazione dell'anima sopra sè stessa rende prolungate e permanenti le commozioni già deste. Ma per quanto sien le menti colpite dallo spettacolo della virtù e del delitto in contrasto, ciascuno vi scorge in ultimo circostanze particolari, di cui per la diversità dello stato sono ristrettissime le applicazioni, e quindi fugaci e leggiere le rimembranze. Nè in quest'ultimo caso l'utilità morale che il poeta si propone di derivarne, ha in sè nulla di grande, perchè tiene alcun poco di quella professata da casisti, e trasforma la tragedia in una tesi da collegio.

In pochi termini, siccome l'essenza della tragedia è di rappresentar fatti, caratteri e passioni, i quali anche quando son presi dalle più evidenti realità debbono fra le mani del poeta rivestir forme generali, per esser distratti dai brevi limiti della memoria e trasportati in quelli ampissimi della immaginazione, così l'utilità morale da cavarne dee contener verità

universali, e riuscir nettamente applicabili a tutte le condizioni della vita, e scoter l'uomo potentemente in quanto è uomo, e non in quanto è colpevole o virtuoso. Ignoro se la morale de' casisti a cui questa si rassomiglia, sia idonea a calmar le coscienze di particolari individui, afflitte e turbate da particolari eventi: mi basta di sapere che nel teatro è meschina ed equivoca; poichè un'azion drammatica, tendente a commovere, non individui isolati, ma interi popoli, dee prender di mira quelle situazioni che son comuni a tutti, ed operar quasi magica forza che inviluppi tutti in un solo e medesimo incanto. Quando essa toglie a materia de' suoi quadri casi troppo parziali, e non cura di esser feconda se non di parziali applicazioni, una gran parte dell'udienza le sparirà dinanzi, come ingannata da una rappresentazione che le rimane compiutamente estranea.

E in ciò solamente dee reputarsi fondata l'opinione di coloro i quali presentirono che a render generali gli effetti della tragedia, bisognava che per entro vi dominasse un alto sentimento religioso. Poichè veramente, ove questo non si confonda colla materia positiva della religione, e sopra tutto con quella de' culti, che variando sempre di popolo a popolo e di secolo a secolo, rimansi comprensibile agli uni e sconosciuta interamente agli altri; ove il poeta lo cerchi, non in dottrine di convenzione, bensì nel più profondo di quei bisogni morali dell' uomo che per forza di un oscuro ma indomabile istinto gli fanno spesso abbandonar la sfera delle cose finite per innalzarlo in regioni cui non è dato nè ai sensi nè allo stesso intendimento di aggiugner l'altezza; non vi ha dubbio che un tal sentimento è fatto per agire con meravigliosa

efficacia e indistintamente sempre sulla fantasia di tutti gli uomini: e innanzi a un'azione drammatica ov'esso degnamente campeggi, non vi è spettatore che possa sottrarsi all'agitazione interna ch'esso è capace di produrre. Ma domando; a quale de' due indicati generi della tragedia il sentimento religioso è più atto ad associarsi, o per dir meglio, si trova realmente associato? Lo scioglimento di questo problema sta tutto ne' precedenti esami; e non lo riassumo qui che per presentarlo da un altro aspetto.

Si vorrà consentir da prima, che nella lutta fra le virtù e le scelleraggini, ove si facciano prosperar queste e soccomber quelle, non può esservi mai luogo ad ispirare alcun sentimento religioso: perchè lo spettacolo è iniquo; e non che dar sostegno a idee di religione, ne affievolisce e ne distrugge finanche le apparenze. La stessa prospettiva di un lontano avvenire che si è preteso mettere in moto per ristabilir l'equilibrio, non è qui della menoma utilità morale: perchè oltre alle ragioni accennate di sopra su tale oggetto, l'inefficacia di siffatta macchina risulta altresì da questo, che non sempre gli spettatori sono in istato di vederla convenientemente riprodotta in tutti gli avvenimenti storici o tradizionali di cui l'artista riempie i suoi orditi. In faccia a' cristiani, per esempio, tenaci de' loro dogmi, l'avvenire di una seconda vita è identico tanto per un Britannico oppresso, quanto per un Nerone oppressore: pel difetto di fede in amendue, nè l'innocenza promette compensi all'uno, nè il delitto crea nuovi motivi di perdizione per l'altro. Quindi riman vero, che nell'assoluta impossibilità di accogliere un occulto sentimento religioso, queste combinazioni drammatiche non hanno

in sè alcun determinato principio che operi universalmente in tutti.

In quanto a uno spettacolo in cui per l'opposto si dien premii alla virtù e castighi al delitto, non niego che un sentimento religioso può farvisi trasparire, derivandolo dalla immagine di una Provvidenza che retribuisce severa ed imparzial giustizia alle azioni degli uomini. Ma le simpatie morali che ne risultano allo spettatore, mancheranno sempre d'impeto e di elevatezza: perchè le punizioni e le ricompense, considerate in sè stesse, non sono che semplici ed infelici mezzi onde avuto riguardo alla umana fralezza la religione si serve con successo per così rimenar gli animi pigri a quei fini altissimi cui ella profondamente mira. La cagion prima che in noi sveglia un cotal nobile sentimento, sta tutta in quelle oscure tendenze che si slanciano senza impulsioni estranee di là dalle idee terrestri; ed esso non si serba integro e puro, se non quando è diretto verso la nuda contemplazione dell'infinito, e sostenuto dalla sola coscienza che noi medesimi ne siamo una fenomenica emanazione, una scintilla volante che sembra dover finalmente risommergersi in quel torrente di luce da cui fu staccata. Distrarre il sentimento religioso dalla sua vera origine, per rannodarlo al timor della pena e alla speranza del premio, è un contaminarlo e rimpicciolirlo; perchè nel primo caso è servile, nel secondo è interessato, e privo in amendue di spontaneità, di espansione e di grandezza.

Queste ultime doti non corredano splendidissime il sentimento religioso, se non in quanto esso ricongiungesi alle sole azioni rappresentanti gli accidentali disastri della vita. L'uomo in tal deplorabile stato,

non trovando al di fuori di lui cagioni aperte da poterne dedurre la sua sventura, ripiegasi affannosamente sopra sè stesso, e la scorge unico effetto della sua condizione finita. Ei discerne allora con sentita evidenza il suo spaventevole nulla; e dalla immensità del suo nulla scoppia come folgore e gli balena dinanzi l'immagine di una Potenza eminentemente arbitra dell'universo. Poichè queste son due nozioni strettamente correlative; e nello spirito umano l'una contiene intrinsecamente l'altra, e la genera, e la educa, e le dà forma e consistenza. Nel prediletto figlio della fortuna che la ebbrezza de' piaceri addormenta, l'idea di un Dio vien sempre stentata e come soprapposta al suo animo da estraneo insegnamento: ma levasi da sè libera e gigante nella innocente vittima dell'infortunio, chè la cerca ovunque per riempire l'orribil vôto che la circonda. Così nell'uomo oppresso dalle nequizie dell'uomo, il campo manca pe' voli religiosi della mente, perchè preoccupato e chiuso dalla empietà visibile onde quell'infelice è flagellato: ma per l'uomo oppresso dalla influenza de' casi, non vi è alcun essere positivo che gl'ingombri d'intorno lo spazio; per cui i voli religiosi della sua mente lo attraversano senza ostacoli sin dove si perde coll'immensità.

Ciò posto, non saprei consentire nell'avviso di Menzel, il quale condanna le tragedie fondate in simili avvenimenti, sol perchè, dic'egli, facendo dell'uomo il zimbello di potenze superiori, danno nelle mani dell'incredulo tutte le armi del ridicolo. A dir vero, ei non applica direttamente le sue censure che a certe tragedie romantiche pubblicate in Alemagna, le quali dipingono i casi della vita d'una maniera

bizzarra, esagerata e sazievole; ed il fatto può esser probabile per alcuni riguardi; ed avrò altrove l'occasione di esaminarlo più tritamente. Sembra nondimeno che questo sagacissimo critico generalizzi troppo le sue induzioni, e consideri troppo quelle superiori potenze come individui reali; obbliando al tempo stesso e la loro indole poetica, e l'occulto scopo che si propone l'artista nell' introdurle sulla scena. In quanto a me trovo per l'oggetto in quistione, che l'incredulo ride sì spessissimo allor che vede i poeti in tuono di missionari descrivere sul teatro virtù rimunerate e sceleraggini punite, di cui egli non sa scorgere modelli originali intorno a lui: egli ride sì spessissimo allor che i poeti, per cessar la noia dagli spettatori, si gittano al partito di descrivere scelleraggini prosperanti e virtù oppressate, a somma edificazione della gente onesta: ma ci non ride così facilmente allo spettacolo dei disastrosi accidenti, rappresentanti l'uomo qual è positivamente in faccia alla natura. Che anzi quelle immagini, pel sentimento altissimo di religione che in noi nostro malgrado risvegliano, sono le sole capaci, se non di ritrarlo dalle sue prevenzioni, di renderlo almeno più diffidente ne' suoi giudizi e più cauto nel suo linguaggio.

Si dirà forse che i soggetti mancherebbero, ove si restringesse il teatro alla dipintura delle rovinose vicende della condizione umana. E non so quanto questo timore sia ben fondato. I tragici di Atene non aveano altro campo in cui spaziarsi, che i pochi avvenimenti i quali precedettero o seguirono la guerra di Troia, e le memorabili sventure delle case di Edipo e di Atreo: ed intanto tre soli di essi diedero vita in questo genere ad innumerevoli e variatissime produzioni.

Oggi si grida doversi preferir soggetti cavati dalla storia moderna più che dall'antica: e veramente io credo che ciò si gridi a ragione. Ma niuno che abbia senno sosterrà certamente che la storia moderna somministri scarse materie ai poeti per efficacemente dipingere le rivoluzioni della umana esistenza, senza ricorrere a miserandi contrasti di virtù immaginarie e di esecrabili delitti. In ogni caso non è meglio restarsi poveri e incontaminati che supplire alla mancanza di convenevoli soggetti collo spettacolo delle atrocità? Tanto varrebbe il confortare un uomo che si reputa in penuria di alimenti, a masticar cicuta per sostentarsi in vita.

D' altra parte non sempre avviene che un soggetto sia abbominevole in un senso intrinseco ed assoluto; e che il vero poeta non possa trovar modo da considerarlo per tal particolare aspetto che lo renda utile, poetico e teatrale. Dond' è infatti che i greci, trattando l'Etcocle, l'Antigone e l' Ippolito con una esecuzione tanto quanto negletta, ne fecero tre capi d'opera, mentre poi Racine ed Alfieri, riproducendo con una esecuzione profonda e magnifica que' medesimi avvenimenti sul teatro, toccarono l'estremo opposto? A suo luogo vedremo che ciò nacque dall'averne snaturata l'idea, ravvisandola a rovescio. Nè varrà pure l' insistere che non ostante l' orribile di siffatte scene, il popolo vi s'interessa e si raduna in folla per vederle. Niuno ignora che la novità, qualunque siesi, non è mai defraudata di momentanei applausi. Ma il tragico non ha che la sola direzione delle tendenze morali in cui non sia obbligato di seguir le opinioni della moltitudine: ond'è che quando ei la trascura vilmente per pascere il pubblico di

emozioni atrocissime, non ha molto a lodarsi delle passeggiere acclamazioni che ne ritrae; perchè quella funesta gloria gli è comune col carnefice. Il popolo accorre ugualmente nelle piazze de' patiboli, e non ne ritorna a casa che più inferocito e corrotto.

Intanto se quest' ordine di cose reggesse, converrebbe ripudiar tutte le produzioni tragiche antiche e moderne; perchè in tutte, ove più ove meno, si trovano virtù e delitti in movimento. — L' obbiezione è giustissima; e non che imprendere a indebolirla, io mi farò sollecito a rafforzarne i termini. Allor che è quistione di uomini, è impossibile che nel ritrarli con verità sulla scena il pennello dell' artista non incontri ad ogni tratto que' solchi e que' rilievi che le lunghe abitudini di azioni oneste o malvage imprimono del continuo sulle loro fattezze. Non vorrò fermarmi a indagare in qual proporzione le une e le altre si mostrino, perchè l' esperienza in questo è tristissima; e c' indica le tendenze virtuose manifestarsi appena per via di rarissimi rimbalzi, e le colpevoli moltiplicarsi ad ogn' istante col più straordinario successo, quasi fossero di preferenza identificate all' indole specifica dell' uomo; tal che insorge dubbio se quest' essere sia in origine uscito essenzialmente pessimo dalle mani della natura. In ogni modo le une e le altre esistono: e l' artista non potrebbe farne astrazione compiuta senza allontanarsi dai confini della realità, e perder la speranza della imitazione fedele a cui egli mira in que' suoi variati dipinti.

Se non che tutto questo rimane interamente estraneo alla dottrina che io sostengo. Ho parlato sempre della situazione fondamentale, di quella cioè che vien determinata dalla idea preesistente alla esecuzione della

tragedia: e in tutti i capi d' opera del teatro antico e moderno i delitti e le virtù concorrono sovente a riempir le parti della esecuzione, a intessere e rilevar gli orditi, e non a preoccupar l' idea che lor serve di principio e di scopo. Qui sta la differenza che importa di non perder mai d' occhio. I protagonisti di quelle azioni tragiche annunziano passioni ardenti e caratteri inflessibili, ma non virtù e delitti nello stretto significato de' vocaboli. Da questa costante pratica fu anzi da Aristotile tratta la massima notissima, che non debbe mai recarsi sul teatro nè una virtù chiara e perfetta, nè un vizio assoluto e spoglio di ogni qualità benevola: e non intese al certo applicarla ai personaggi secondari, perchè sarebbe stata smentita dal fatto. Nè quegli autori avrebbero potuto trascurare di rivestir di alti caratteri e di passioni fortissime i principali eroi drammatici senza toglier loro magia ed interesse; poichè, ripeto, il nudo stoico non fu mai personaggio da teatro.

Non vi è scrittore che più abbondi di mostri colossali quanto Shakespeare; e intanto non vi è scrittore che più di Shakespeare giustifichi apertamente le mie proposizioni. Poichè basta penetrare alcun poco in quelle scelleraggini profonde per convincersi ch'esse appartengono intrinsecamente, non all'essenza dell' idea; bensì al solo disegno della esecuzione. Ed è in lui sì ardente la sollecitudine di tener sempre lo spettatore in presenza della vera idea di cui intende fargli spettacolo, ch' ei di rimbalzo vel richiama sovente con qualche analoga e risentita immagine, laddove più sembra di averlo distolto per forza di estranee dipinture. Di sì eminente artifizio gli esempi sono frequentissimi in quelle sue medesime tragedie le quali, come

il Macbet, si crederebbero a prima vista in tutt'altro fondate che in fatali avvenimenti. È infatti, per non citarne che un solo, nel terribile scoppio de'più esecrabili attentati di una volontà criminosa che un fugace tratto di pennello sulla misera condizione dell'uomo sulla terra viene di un subito a percoter ivi l'immaginazione altrui, ed a spanderle d'intorno pari a sanguigna meteora un torrente di luce inattesa, allor che in tuono solenne fa egli dire affannosamente a quel personaggio:

> Ombra che svaga è pur la vita: è tristo
> Attor che in palco s' agita e pompeggia,
> E più non s' ode: è favola narrata
> Da stolto invaso da furori e suoni,
> Privi al tutto di senso (*) ............

Per chi poco vi attende, non è al certo facil cosa il distinguere le varie tinte che uno scrittore adopera quali mezzi di sviluppo, da quelle ond' egli fa uso per dar finiti rilievi a ciò che serve di fondo unico all' azione rappresentata. Ove intanto una tal differenza non sia vivamente scorta e sentita, è impossibile il giudicar meritamente di opere di tal fatta; e chi sopra ogni altro le toglie a guida per isgombrarsi con esse il cammino della vera sublimità drammatica, si espone a rimanerne miseramente deluso e traviato, non solo a danno dell' arte, ma e altresì del successo ch' ei se ne prometteva. E i grandi poeti furono sì diligenti a non confonder queste diverse parti della

(*) Life's but a walking shadow: a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot full of sound and fury
Signifying nothing .......

tragedia, che anche mettendo in via di chiaro scuri virtù e delitti sulla scena, ebbero special cura che questi non soverchiassero col loro importuno concorso l'azion principale; che le servissero di pinta e di occasione a prorompere, e non di cagione immediata e necessaria; che le pene e le ricompense le quali piacesse ai poeti di retribuir loro, partissero dal fondo medesimo delle cose, e non da relazioni arbitrarie inventate all'uopo per troppa smania di moralizzare. Di questo particolare assunto, sul quale il dilungarsi più oltre qui sarebbe cadere in vane astrazioni, vedremo partitamente in seguito l'importanza e la verità.

Soggiungo esser questi autorevoli esempi che rendono inescusabili coloro i quali si avvisano di calcare un tutt'opposto cammino. Poichè finalmente niuno lor vieta il dar libero campo alle loro tendenze di lumeggiar virtù e malvagità, purchè sappiano collocarne le dipinture in mezzo agli orditi, senza farne il soggetto dell'azion fondamentale. Nè le conseguenze di questa diversa disposizione di parti sono le stesse, come forse può credersi a prima vista. È certo in generale che lo spettacolo del delitto, punito o impunito, concentra, serra e comprime le affezioni dello spettatore, sol perchè questi legge in esso, non la natura dell'uomo, bensì la degradazione morale in cui la natura dell'uomo è caduta. Con questa differenza però, che una tal compressione si continua sterilmente ad abbatter tutte le potenze dell'anima, quando lo spettacolo del delitto serve di fondo unico alla situazione drammatica; mentre allor ch'esso viene come macchina intermedia per intrecciar lo spettacolo della sventura, quella compressione si dissipa con profitto

ne' recinti stessi del teatro, per effetto dello scioglimento della tragedia, la quale in quell'istante allontana e gitta in oscure distanze la memoria de' delitti, che adoperò come ripieni o mezzi di esecuzione, per tutte e caldamente rivolgere le simpatie espansive dello spettatore verso l' ultimo scoppio di un tremendo ed accidentale infortunio.

# CAPITOLO III.

## DELLA DIVERSITA' DI DOTI OSSERVATA DAI CRITICI NELLA POESIA ANTICA E MODERNA.

Sistema critico di Guglielmo Schlegel intorno agli antichi e ai moderni: inesattezza de' suoi giudizi. — L'ilarità e la malinconia, con diversità di gradi ma non di essenza, sono doti comuni alle produzioni poetiche di tutt' i popoli della terra. — L' immaginazione del presente nociva ed estranea di sua indole si bisogni di una fantasia creatrice. — Le immagini del passato e dell' avvenire inerenti ed identiche alla poesia di tutt' i luoghi e di tutt' i tempi. — Sentimento sulla disunione interna fra i sensi e l' anima, antichissimo quanto l' uman genere, e non punto esclusivo ai soli moderni. — Cagioni del tutto equivoche o illusorie a cui si è preteso ricongiungere le indicate differenze. — L' influenza della cavalleria, dell' onore, dell' amore e della religione, di gran potere anche presso gli antichi. — Applicazioni mal fondate per derivar da questi principii una diversità di fondo fra classici e romantici. — Incertezza di dati e confusione di linguaggio ne' più recenti critici per definir nettamente gli opposti caratteri della scuola classica e della romantica. — Prova tratta dalle opinioni di Federico Schlegel su questo soggetto. — Inefficaci sforzi di Menzel per portare alcun lume positivo in così dibattuta contesa.

Quando in un ramo di letteratura gli umani giudizi si sono col tempo immensamente accumulati, è impossibile che non si offra a chi vien dopo una serie di facilitazioni e di ostacoli che non sempre si contrappesano. Dal paragone accurato delle varie dottrine in contrasto ei trae senza dubbio lumi infiniti a rischiararsi la strada che vuol percorrere: ma laddove per avventura gli bisogni di stabilire una qualche sua particolare opinione che non sia di accordo

colle altre, una parte di queste gli resiste più o meno ostinatamente; e gli convien tentare di disfarla innanzi tratto, se già non preferisca di abbandonar piuttosto la sua impresa. E dissi una parte, perchè la repubblica delle lettere è ben altro in sostanza che una pura e semplice democrazia, ove ogni distinzione di ordini è sconosciuta: là più che altrove vi furono e vi saranno sempre nobili e plebei: e se le opinioni di questi ultimi sono di debole resistenza, non è lo stesso di quelle de' primi, i quali col peso della loro autorità creano sovente nel popolo prevenzioni tenacissime che non è agevole di vincere senza lunghe e generose lutte.

Chi mai a' dì nostri, dovendo trattar lettere drammatiche, vorrà più fermarsi a quella vecchia scuola di filologi, pei quali, non le ispirazioni del sentimento o i dettati del gusto, bensì la mole indefinita delle citazioni, tolte da tutto e da tutti, facea l'unico pregio di un' opera in questo genere? Atti più a stordir la memoria che a pascer l' intelligenza ed il cuore, si può senza danno della critica obbliarli. Ma uomini di nobilissimo ingegno si son pure occupati di questa importante materia, e an dato origine a dottrine che abbagliano per la grandezza delle idee onde sono concepite, e pel corredo della scelta erudizione onde sono sviluppate. Fra i più recenti, Guglielmo Schlegel ottenne a giusto titolo una rinomanza che niuno sarà oso di disputargli. Quindi se è debito di giustizia il retribuirgli la lode che con le sue laboriose ricerche si ha egli meritata, gl' interessi della verità esigono che non si rimangano inavvertiti gli equivoci in cui ha potuto incorrere. Le opinioni di spiriti eminenti entrano a far parte integrale di un ramo di conoscenze;

e secondo che son vere o false, ne promovono o ne arrestano i progressi. Il combatterle in quest'ultimo caso non è al certo spregiarne gli autori: chè anzi sono le sole che incontrano opposizioni, perchè allettano all'esame; e il passarle in silenzio, quando son resistenti e sistematiche, è un lasciarsi dietro un grandissimo vôto.

Primo e singolar merito di Schlegel è di aver tratto la critica de' teatri dal fango in cui stette lungo tempo involta. Mi è gradevole il dichiararlo; affinchè ovunque mi avvenga di non trovarmi aderente a' suoi principii, si attribuisca in me alla sola forza della verità, o di ciò almeno che io reputo verità. Per quasi tre secoli dal risorgimento delle lettere drammatiche i critici non attesero che a torturare Aristotile con numerosi comenti, tanto da renderlo contraddittorio, falso ed incomprensibile; o a notomizzare con pedantesca gravità una scena, un carattere, un affetto, una espressione che più li colpiva; e le loro industrie furono per ciò sempre infruttuose e meschine. Schlegel abbandonò questa strada volgare; ne tentò delle nuove e più larghe; ed osò voler penetrare con sagacità prodigiosa ne' veri segreti dell'arte; collocandosi in un'altezza donde potesse scorgere le cose nel grande, ed abbracciare d'un sol giro d'occhio le idee fondamentali di cui le più belle produzioni in questo genere sono animate. L'Europa culta gli dee riconoscenza e venerazione; perchè la filosofia non abbellì mai di tanta luce, ne' seguì mai con sì ardito volo le combinazioni vastissime della fantasia de' poeti.

Se non che sembra destino di tutti coloro i quali si aprono nuovi stadi a percorrere, d'indicare ad altri la mêta, e di non arrivarla essi stessi che ben di rado.

È dubbio infatti se le teorie di questo critico insigne abbiano sempre quella solidità nell'applicazione che dovea naturalmente attendersi dalla perspicacia del suo ingegno. Nè parlo io già di que' suoi giudizi particolari che riguardano tale o tal altra produzione in sè medesima; poichè in questi ciascuno si esprime come sente, e vi è nulla o poco da contraddirgli. Parlo di que' giudizi che formano sistemi, ed aspirano a comprendere mille verità in una. I sistemi an ciò di proprio che vengono utilissimi quando si traggono rigorosamente dai fatti; perchè operano allora come metodi che facilitano ed estendono i poteri dell'intelligenza: ma quando son preordinati astrattamente e ricongiunti a un principio, creduto vero perchè nuovo, riescono perniciosi, in quanto forzano i fatti ad accomodarvisi e ne snaturano le condizioni. Schlegel slanciasi sovente tant'alto, che non trovando più scale a discendere, è obbligato a galleggiar sopra elementi che non an nulla di comune colla realità delle cose terrestri.

A penetrar nell'indole della tragedia greca, ci si trasportò nei recinti di Atene; ma traendosi dietro tutte le cancellerie letterarie di Alemagna per servirsene d'interpreti ad esplorar la natura intellettuale di popoli e di tempi diversissimi. Ne sieno per ora esempio le idee in contrasto di libertà morale e di necessità insuperabile, di cui diedi cenno nel capitolo precedente, e ch'egli fa presiedere all'origine di quel teatro; obbliando che sono verità equivoche di metafisica astrattissima, le quali non che associarsi al primo e spontaneo moto di una immaginazione impetuosa, non sono proprie nè a fecondarla nè a dirigerla. E veramente par che in questo modo Eschilo

e Sofocle si trasformino spesso in due studenti alemanni, di fresco usciti delle università di Jena o di Lipsia; nè so chi potesse vietarci di rinvenir pure nelle loro opere la dottrina delle cagioni occasionali, dell'armonia prestabilita, dell'identità assoluta, e di tutte le visioni degli unitari antichi e moderni. Parla dei Greci con entusiasmo: ma è facile il ravvisare ch'ei li esalta nello spirito pubblico con lo stesso fine ond'Ercole innalzava Anteo nelle sue braccia ..... per soffocarli. Volendo farne un'ecatombe innanzi all'altare di nuove divinità, dà loro qualità che non aveano, quasi ad ornarli di bende sacre e di fiori; e toglie loro quelle che aveano, affinchè niuno s'impietosisse in vederli così ingiustamente sacrificati.

Dissi altrove non correre altre fondamentali differenze fra gli antichi e i moderni, oltre a quelle che principalmente si riferiscono al merito dell'istruzione che per lo progressivo sviluppo delle età dovea esser meno ampia e profonda negli uni che negli altri; e al valore del sentimento che per la stessa ragione dovea necessariamente esser più vivo e luminoso nei primi, più intenso ed energico ne' secondi. Nè alcuno vorrà riprendermi che io ne abbia così ristretto il numero; perchè dovendo investigar le cagioni che poteano imprimere nuova direzione agli spiriti, e trarli insensibilmente a ravvisar la natura per diversi aspetti, e quindi a dar vita a due diversi generi di tragedia, non mi era di alcuna utilità il fermarmi di proposito ad altre considerazioni che per l'oggetto in contesa mi riuscivano inefficaci. Ma come passar oltre ad esaminar le produzioni tragiche, che apparse in luce nei diversi tempi, portano seco l'impronta delle particolari condizioni in cui si trovarono i loro rispettivi autori?

Schlegel me ne ha precluse le vie, additando altre differenze ch' ei giudica importantissime, e che esposte in forma di ben coordinato sistema, fan per lui degli antichi e de' moderni due classi, in fatto di poesia, separate e distinte. In conseguenza mi è bisogno di richiamarvi l' attenzione del lettore per due motivi fortissimi. Il primo è che non mi sembrano vere: e lo dimostrerò con ragionamenti cavati da fatti, e al tempo stesso con l' autorità dello stesso egregio critico, il quale dopo essersi lungamente travagliato a stabilirle, le rovescia egli medesimo ad un tratto, sia gittandosi in qualche deviazione artificiosa, sia proponendo eccezioni, che in fondo non sono eccezioni ma regole. Il secondo è che supposte quelle differenze ancor vere, non menano ad alcuna conseguenza; non potendo esse nè importar cangiamenti nei principii e nell'essenza dell'arte, nè riferirsi tutt'al più se non a semplici diversità di particolari, su cui niuno vorrà certamente fondar dottrine di poesia.

Le quistioni che sarò per toccare in questo incontro, serviranno a spander vivissima luce e su quel che ho detto sinora, e su quel che mi avverrà di soggiugnere in seguito; poich' esse non sono estranee alla critica de' teatri, nè io le agito per vano lusso di polemiche discussioni. Sì che mi verrà dato di attener la promessa fatta nell' introduzione, e provar nettamente che la distinzione famosa tra classici e romantici, a sostener la quale mirano principalmente tutti gli sforzi di questo critico, è abbastanza equivoca dall' un canto ed altamente sterile dall' altro. Mi avrò in tal modo sgombro il cammino da ogni specie d'impacci a fin di proceder con ordine in queste ricerche sull' indole della imitazione tragica presso i diversi

popoli che ne hanno usato. Sarò libero e franco nei miei avvisi, qual conviensi a chi, parlando per intimo convincimento, non vede che i soli interessi della verità: ed avendo confessato di buona fede che le opinioni di Schlegel mi riescono pel loro peso di grandissimo ostacolo, non passerò certamente per uomo che ne veneri poco le cognizioni e l'ingegno.

Il carattere della poesia antica, secondo il complesso delle idee sviluppate dal critico alemanno, era l'ilarità ed una sensualità nobilitata: quello della poesia moderna è per l'opposto la malinconia e certa cotal propensione ad innalzarsi verso un ordine di concepimenti che vada a metter termine coll'infinito. — L'antitesi è bella: e supposto un uomo disceso per avventura da un altro pianeta, si può fargliela comprendere senza troppi argomenti, mettendogli semplicemente sott'occhio le Odi di Anacreonte e le Notti di Young, come rappresentanti da sè sole tutta la coltura intellettuale degli antichi e de' moderni. È però fra i possibili che quest'essere straniero alla terra non terrebbe fermo ne' suoi primi giudizi, ove continuando ad internarsi nelle ricchezze della letteratura, si avvenisse per poco in alcuni di quei tenerissimi compianti, onde, in mezzo al dolore delle più care speranze deluse, Omero e Virgilio, antichi amendue, celebravano la fama de' loro guerrieri spenti in battaglia; e in alcune di quelle scene rifiorite di arguzie, di giovialità e di brio, che rallegravano gli ozi di Berni e di Buttler, amendue moderni.

Risalendo a più alti principii, a me sembra che la forma primitiva in cui la natura gettò quest'essere chiamato uomo, sia stata sempre una, semplice ed invariabile, non ostanti le modificazioni accidentali

che il volger de' secoli v' introdusse. Ei mostrasi da per tutto ugualmente capace di piaceri e di dolori, di prosperità e di sventure: e a far che niuna di queste sue capacità col troppo intorpidirsi nell' inazione si spegnesse, ei fu collocato sulla terra in mezzo alle circostanze più idonee a tenergliele perennemente sveglie ed in pienissima attività di vita. Ignoro se talun individuo abbia mai potuto spezzarsi in due, e trovarsi sempre felice o sempre infelice nello stretto significato de' termini: so però che per la moltitudine ciò non è avvenuto, non avviene e non avverrà forse giammai. Su di essa la fortuna e l'avversità gravitano perseveranti con infaticabile alternativa; e servono di sorgenti a tutte le affezioni umane, che variatissime in apparenza, non portano in sostanza che l'uniforme impronta delle cagioni da cui derivano.

Or se la poesia non è che l'espressione dell' anima, la quale vivamente scossa dalle sue interne emozioni, prorompe ad esalarle al di fuori per alleviarsi del loro peso, è difficile il comprendere come un popolo possa trovare accenti di armonia per il piacere, e non mai trovarne pel dolore. Bisognerebbe supporre, o che, altamente sensitivo per una sola classe di affezioni, questo popolo non possegga alcuna capacità per accoglier l'altra, o ch' ei sia stato costituito in guisa da non esser circondato se non da soli oggetti piacevoli o da soli oggetti dispiacevoli. E amendue queste ipotesi sono smentite dalla esperienza. Nè il fatto che ci si allega è sì costante e generale da poter servire di base assoluta a una dottrina del pari generale e costante. È certo che per antichi non può il critico intendere i soli Greci: poich' egli, come più giù vedremo, attribuisce sopratutto il carattere non

sensuale della poesia moderna all'influenza del cristianesimo, che senza dubbio fu ignoto a tutta l'antichità. Ma la storia dello spirito umano vien ella in sostegno di simile assertiva?

L'Oriente che a giusto dritto è riguardato come la culla dell'uman genere, si lasciò sempre distinguere per l'enorme abbondanza delle fantasie contemplative. La scienza e l'arte sono ivi ugualmente improntate di questa predisposizione degli animi, che riveste di severità e di tristezza le opere dell'ingegno, senza toglier loro varietà e colorito. E convien rammentare che in quelle beate regioni furono pure educate le muse israelite, che niuno al certo taccerà di essere spoglie di tinte malinconiche e d'immagini eccelse. Gli Arabi che fiorirono dopo lo stabilimento dell'Egira non attinsero d'altronde quella lor poesia, per dir così, tutta di rimembranze, di cui dopo le loro irruzioni nell'Europa meridionale comunicarono il colorito a quella de' Trovatori del medio evo: e ben altro ch'esser loro ispirata dalla religion cristiana a cui erano sì avversi, ella si associò senza stento alla religione dell'islamismo alla quale con più giustizia può forse indirizzarsi il rimprovero di essere in gran parte fondata sopra immagini sensuali e finite.

Gli stessi Latini, che dediti alla vita pratica, precorsero cinque secoli circa senza alcun sensibile progresso di alta coltura intellettuale, non prima si rivolsero a quest'ultima, che l'abbracciarono in tutti i suoi variatissimi bisogni. Si sa che l'elegia, questa vera e primogenita figlia del pianto, fu da essi, se non inventata, portata almeno al sommo dell'eccellenza. Le stesse liriche di quel popolo, ove la fantasia non sembra le più volte intenta che a scherzar cogli amori e

colle grazie, sono sovente asperse di lugubri sentimenti che sorprendono come per colpi inattesi chi si avviene a meditarle; non essendo ivi raro di scorgere un poeta che nell' allegria del vino e delle mense, inebbriandosi nella tenerissima delle passioni in braccio a un' amica voluttuosa, invoca a un tratto l' immagine della morte, quasi a dar vaghezza e risalto alla dipintura de' suoi piaceri. L' intervento di questo strano ospite che non pare aver sembianze di troppa ilarità, mostra che la malinconia fu pur gratissima ai Latini, e non punto sbandita dai loro fantastici componimenti.

Ma ritornando ai Greci, non so se altro che malinconiche tinte impiegar potessero nei loro impeti poetici quell' Alceo che, trasportandosi nelle più acerbe memorie, cantava le tribolazioni del suo lungo ed infelice esilio; quel Mimnermo che spirante la più soave tristezza deplorava ne' suoi versi le angustie di una vita rapidissima e fugace; quel Simonide che dai colli di Antela scioglieva inni funebri a celebrar la bella e sventurata impresa delle Termopili. E la poesia elegiaca, da Callino a Stesicoro il giovine che ne occuparono i due estremi, fu coltivata in Grecia con tanto successo, che l' arte armonica, a fin di rivestire di convenevoli accordi e render così più popolari quelle pietose ispirazioni, introdusse immediatamente il modo lidio, riguardato da tutta l' antichità come la sola musica del dolore; e tanto efficace a concitar le lacrime, che Platone, temendo non ammollisse gli animi dei guerrieri, da lui destinati ad accoglier sentimenti di ben altra tempra, risolvè di proscriverla senza più dalla sua repubblica.

Federico Schlegel, onore anch'esso e lume delle lettere alemanne, benchè più volte dichiari che i suoi lavori d'ingegno abbiano comune scopo e comune tendenza di principii con quei del suo illustre fratello, non però mostra ch'ei si trovi sempre ed invariabilmente con esso in pieno accordo sulla special maniera di valutare i fatti. Nel suo rapidissimo prospetto della letteratura antica e moderna ei non sembra infatti consentir nell'idea che non altro si debba scorgere nelle generazioni primitive se non il genio della ilarità e della sensualità nobilitata; ed esprime il suo giudizio ne' seguenti autorevoli termini: « Presso i popoli anche più frivoli, le tradizioni e le reminiscenze de' tempi eroici sono sempre accompagnate da sentimenti *malinconici*, *elegiaci*, e spesso ancor *tragici*, i quali sommovono profondamente l'anima: sia che la fine di una grand'epoca eroica più indipendente abbia realmente lasciata questa impressione alla posterità; sia che i poeti non abbiano attribuito se non a que'tempi e a que'poemi il sentimento di tristezza e di speranza innata agli uomini, a cagione della memoria ch' essi serbano d' una felicità originale di già perduta ». Or può mai storicamente e logicamente asserirsi che i Greci mancassero di tradizioni eroiche e di vivaci reminiscenze, per cui convenga supporli incapaci di sentirne gli analoghi effetti?

Nel passato secolo insorse scuola in Alemagna, di cui fu Klopstok il fondatore e Voss l'apostolo, la quale aspirando a toccar nelle opere poetiche la perfezione a cui erano giunti i Greci, si studiò d'indagar le cagioni occulte onde que' sommi aveano potuto di lor unico movimento andar tant'oltre; e stimò di scorgerle riunite tutte in quel profondissimo sentimento

di patria e di religione, che esaltando con pari meraviglia le facoltà della mente e le simpatie del cuore, imprimeva tracce di bellezza incomparabile a tutte le ispirazioni de' Greci. L' interpretazione era giusta; e gli Alemanni se ne imbevvero, e con più o men di successo ne profittarono di un assenso universale per dar nuova impulsione alle loro opere d' ingegno. Ma non saprei discerner chiaramente quali fossero in sostanza le proprietà ilari e sensuali, onde ci vengono corredate le nobilissime immagini di patria e di religione; se già non voglia intendersi per l' una il solo complesso de' materiali edifici eretti a preservarsi dalla intemperie delle stagioni, e per l' altra le sole festività notturne consecrate ai licenziosi misteri di Bacco e di Venere.

È pur vero altresì che presso niun popolo le più generose affezioni dell' anima, come la libertà e la gloria, ebbero culto a un sì alto grado, e rinfiammarono con maggior costanza le fantasie de' poeti. E Tirteo il quale animava bellicose falangi al disprezzo della morte, effondendo in esse quell' impeto sacro che assicura la vittoria; e Pindaro che solennizzava i trionfi delle palestre, ove il vigore, la destrezza, il coraggio e tutte le più egregie facoltà dell' uomo gareggiavano a ingenerar prodigi; non pare che usassero d' immagini proprie ad alimentar le delizie del riso e le lascivie del senso. Poichè veramente debb' esser dato a pochi il comprendere in che mai consista la sensualità della gloria; passione sublime, che innalzando l' uomo di là dalla sua esistenza terrestre, serve d' incitamento e di foco a tutto ciò ch' ei può operar di grande sulla terra. E siccome la quistione è di tragedia, debb' esser non meno virtù esclusiva di pochi

il concepir le doti sensuali ed ilari, che rallegrano la cena di Tieste, il talamo di Giocasta, l'antro di Edipo, il rogo di Eteocle, l'altare d'Ifigenia e le dolcissime compagne del parricida Oreste.

L'osservazione di Schlegel, allor quando nota che Euripide si lascia trasportar talvolta ad espressioni assai libere sul piacer fisico dell'amore, è giusta ma sterile per la dottrina ch'egli intende di stabilire. Sarà mai ragionevole di misurare il carattere dominante di una tragedia da pochi versi gittati a caso in una scena? Saremo noi ragionevoli nel dispregiare una statua, in cui negletta qualche infima parte, il tutto poi risplenda con maestà ed armonia, per ammirar solamente quella in cui l'artista non ha spiegata la sua abilità che nella dilicatezza de' capelli e delle unghie, come lo scultore di cui parla Orazio? Lo stesso Shakespeare, che il critico alemanno sì meritamente stima ed esalta, non è poi del tutto scevro da queste macchie: espressioni licenziose da riuscire increscevoli all'età matura e fare arrossir l'innocenza, scorsero sovente per troppa foga d'ingegno da quella penna incantatrice. E non è da obbliare che in molti fra gl'inglesi drammatici, suoi predecessori o coetanei, l'incontinenza delle immagini in questo genere, non solo abbonda, ma è spesso portata sino all'oscenità.

Ma in ogni caso, per quanto questi esempi di deviazione in un autore sien censurabili, e relativamente ad Euripide ne indagheremo le cagioni altrove, non può con giustizia estendersene il biasimo a determinar l'indole della poesia di tutt'un popolo: anche perchè se in Euripide vi è qualche tocco da riprovare in questo genere, non se ne rinverranno al certo in Eschilo ed in Sofocle: e il metodo di cavar

dottrine generali da fatti assolutamente parziali e slegati, dee tenersi falso in questa come in ogni altra letteraria e filosofica quistione; perchè sovverte i più semplici principii della sana logica, e ne trae di errore in errore sino a farci smarrir le orme di ogni specie di verità. Le così libere comparazioni di Ezechiello scemeranno mai castità e dignità ai voli pindarici d'Isaia, ai canti elegiaci di Geremia e di Giobbe, e alle patetiche invocazioni di Davide penitente? E che si direbbe di colui che volesse dar tacce a tutt'i poeti moderni di esser dissoluti ed osceni, recandone a sola prova le sozze rime dell'Aretino e del Biron?

D'altra parte non credo che si possa giudicar del carattere più o men severo di una tragedia da certe incidentali apparenze, che per un nobile animo si restano inavvertite, o almeno si perdono per entro alla pompa degli effetti generali. L'arte drammatica è abbastanza feconda di grandi e luminosi dettati, quando in ultimo perviene ad innalzar lo spirito umano di là dalla sfera materiale che il ritiene come inceppato in un solo angolo della terra. E le arti del disegno provano evidentemente che una morale altissima sfolgora talvolta da questo unico aspetto, là precisamente ove le apparenze esteriori sembrano concorrere ad annientarla. Una Venere ignuda, che attirando gli sguardi dello spettatore verso l'ideale armonico delle sue forme divine, lo riempie in un subito di calda ed estatica meraviglia, è ancor più pura, più casta, più decente che una Venere coperta di veli ondeggianti, a traverso de' quali, per l'espressione voluttuosa delle attitudini, si spande insidiosamente un'aura corruttrice, che non permettendo alla fantasia di sottrarsi alla velenosa seduzione de' sensi, la inebbria e la invilisce.

Continuando nelle medesime investigazioni, il critico alemanno sforzasi di renderle più evidenti col soggiungere, che la poesia degli antichi ha per oggetto il *presente;* quella de' moderni, il *passato* e l'*avvenire:* che l'una si compiace al solo *godimento;* l'altra espandesi negl' incantesimi del *desiderio.* Ciascun vede non esser queste che altrettante ripetizioni, altrettante traduzioni amplificate delle antitesi già dianzi esposte; poichè apertamente si risolvono anch' esse in immagini di contrasto fra l'ilarità e la malinconia, fra la sensualità e l'infinito. E forse con pochissimo accorgimento: da che le nuove forme di linguaggio ond'esse si offrono rivestite, sono ancor più atte a farcene scorgere l'intrinseca fallacia. Pare sopra tutto incredibile che abbiano potuto esser concepite in Alemagna, che di tutta l'Europa culta è il paese ove più abbondano le intelligenze mistiche ed astratte. Risaliamo ancor per poco ai principii per intenderci pienamente nei termini.

*Poesia* e *presente* son due vocaboli i cui significati si escludono l'un l'altro. Non prima lo spirito poetico dispiega le sue forze, ch' ei trovasi rapito in un movimento continuo di rimembranze che lo richiamano ne' vasti dominii del passato, e di speranze che lo spingono ne' vasti dominii dell' avvenire: e per esso queste due condizioni del tempo si stringono talmente fra loro, che il presente gli sfugge come ombra; nell'atto ch'ei più si accinge a notarlo, quello è già corso a perdersi nelle rapide fluttuazioni del passato. Lo stesso avvenire non ha realità che ne' fantasmi della immaginazione, la quale avendo bisogno di un campo certo in cui aggirarsi, e vedendo il passato rimpicciolirsi gradatamente per la distanza e minacciare di sciogliersi

nel nulla, lo arresta con pari energia ed efficacia, lo spoglia de' tristi colori che poteano adombrarlo, e con prodigioso impeto rivestendolo della possibilità di riprodursi, lo slancia nello spazio che se le apre dinanzi, e ne fa base alle sue lusinghiere e potenti espettazioni.

Il passato infatti non è per noi che l' elemento dell' avvenire; l' avvenire non è che la riproduzione più o men sentita del passato. Il tempo non consiste che in una successione di momenti: ma la natura, lasciando ciascun momento slegato all' uomo fisico, non rende sensibili all' uomo intellettuale se non i momenti che furono e i momenti che saranno; e li ricongiunge in modo ch' essi scorrono per così dire inseparabili per lo spazio, come un solo e medesimo astro, il quale ravvolgendosi intorno alla sua orbita, si mostra or sull' occidente, or sull' oriente della vita umana. Di là è un sol cadente che per la pallidezza de' suoi raggi permette all' occhio di contemplarlo con quel sentimento di tristezza che accompagna la vista di un pianeta che sparisce: di qui è un sol nascente che diffondendo un oceano di luce, abbaglia lo sguardo di chi lo vagheggia, ed eccita quel sentimento freschissimo di letizia che accompagna la vista di un pianeta che sorge. Di là rischiara una età dell' oro che occupa i confini dell' immensità passata: di qui rischiara un eliso immortale che occupa i confini dell' immensità avvenire.

Questa magica e dolce illusione della fantasia dà principio e fine a tutte le poetiche ispirazioni. Poichè la nobile favella delle muse non esprime ovunque che dolori e piaceri; ma sempre in correlazione intima con vivaci memorie e con vivacissime speranze. Il

dolor presente, il piacer presente non sono materie di poesia, se non in quanto si legano strettamente a quella successione di tempi, che distendendosi nelle due opposte vie, mostrano in variati contrasti or languida e dissipantesi, or bella e rinascente quella felicità a cui mirano tutte le affezioni umane. Quindi una poesia avente per oggetto il nudo presente, è un assurdo; una poesia avente per oggetto il passato e l'avvenire, la quale appartenga a un popolo più che ad un altro, è un assurdo ancor più grande: poichè l'immaginazione sdegna e fugge il presente; e la poesia, qualunque siesi il secolo che la coltivi, non può ch'esser figlia dell'immaginazione (*).

Ne' suoi meravigliosi canti Omero non rivelò al certo a' suoi contemporanei alcun fuggitivo presente, ma i soli e grandi avvenimenti del passato; de' quali ci collocò il fondamentale, quello cioè della guerra di Troia, nei primi spazi del suo immenso quadro; e di là il protrasse per una serie di lontananze ascendenti fino alle più remote origini de' principi e de' popoli ch'egli avea raggruppati e posti in azione; tutte avvolgendo le sue dipinture in una prospettiva aerea che ne tenesse il luminoso complesso come sospeso in mezzo a un ideale ed incognito elemento. Ed era un passato, di cui per la sua intrinseca indole e per l'arte onde il poeta seppe ombreggiarlo, nulla era più capace di riprodursi a schiuder con impeto le porte dell'avvenire. Poichè Solone, in quella

(*) L'autore ha sviluppato a lungo questa influenza reciproca che le sensazioni del passato, del presente e dell'avvenire esercitano fra loro, in altra sua opera pubblicata in francese, col titolo di *Essai sur les rapports primitifs qui lient ensemble la philosophie et la morale.* — Ved. 3.e Essai.

sua tanta sollecitudine di raccogliere in un sol corpo le sparse membra dell'immortale poema, non intese a offrirlo intero a' suoi concittadini, se non perchè leggendovi la gloria e lo splendore degli avi serbasse i loro animi disposti a combattere con pari intrepidezza i tiranni di Oriente, che pei loro ambiziosi attentati contra le colonie greche dell'Asia, quel gran legislatore previde quanto un giorno divenir potessero infesti alla stessa Grecia. E la sua fu ispirazione profetica. Ne' campi di Maratona e di Salamina fu Omero che brandì la spada vincitrice nelle mani de' Milziadi e de' Temistocli.

Or tutte le altre poesie dell'antichità, le più in apparenza ilari e gioconde, non sono anch'esse dominate da queste necessità insuperabili? La più costante immagine che animi i versi dello stesso Anacreonte, è quel rimprovero leggiadro ch'ei lascia indirizzarsi di esser già vecchio e canuto, e la risposta ond'ei fa intendere convenirgli per ciò appunto di godere con maggior sollecitudine del tempo che gli rimane. I più dilicati tratti nelle poesie di Tibullo son quelli ov'ei non respira voluttà, se non dicendo all'affettuosissima delle amanti, ch'ei la mirerebbe con giubilo anche nell'ora suprema della morte; che spirando l'ultimo fiato, la premerebbe al suo petto con mano debole e vacillante; che continuando pur sempre i giorni a tramontare e a risorgere, ei le poserebbe a fianco eternamente nelle tenebre del sepolcro. E in questi ed altri simili esempi non vi ha che fluttuazione perenne di rimembranze e di desiderii, che rifluenza incessante di passato e di avvenire.

A sostener forse questo suo infelice assunto, Schlegel, benchè non osi affermarlo storicamente,

nondimeno insinua con destrezza esser dubbio per lui che i Greci credessero alla immortalità dell'anima. Se non che ai Greci esser potea mal distinta o al tutto ignota la dottrina metafisica, ma non il sentimento istintivo della immortalità: e queste due idee non sono da confondersi, chi ne conosce il valore. Niun popolo certamente fu prodigo ai suoi di così magnifiche apoteosi, niuno le offrì con tanto entusiasmo ad unico premio di tutte le azioni benemerite all'umanità: e senza un caldissimo sentimento di ciò che l'immortalità importasse, non si sarebbe trovato nè chi darla nè chi riceverla: nè uomini che non vi avessero fede avrebbero mai potuto affrontar la morte con sì perseverante audacia in tutte le grandi imprese, e fondar quella religione pe' defunti che facea parte sì bella delle pubbliche e private solennità. Il che era bastevole a dar movimento e colorito alle loro poetiche dipinture.

È inoltre incontrastabile che niun popolo, eccetto il greco, seppe con tanta vivezza trovar nei fenomeni della natura l'unica immagine la quale desse figurata nozione dell'anima dall'aspetto della sua immortalità. Donde infatti venne a questa il nome di *psiche* presso i Greci, se non dall'analogia della farfalla, la quale chiusa pari ad ente invisibile nel seno di un verme abbietto, sviluppasi al perir di questo che si riconverte nella polvere da cui fu tratto, e sotto forme trasparenti ed alate corre a spaziarsi libera dagli antichi legami a traverso dell'aere, simbolo dell'infinito da cui ella discese? Donde il costume per essi di far sempre scolpire una farfalla sulle arche sepolcrali, se non dalla intenzione di esprimere, non serrar quel marmo che l'elemento caduco di

chi vi giace, mentre l'elemento eterno era già volato in regioni poste di là dalla sfera delle cose terrestri? In quanto alla teoria metafisica, ripeto, niuno vorrà invidiare al critico i suoi dubbi, ov'egli asserisca non rinvenirla dimostrata ne' Greci con argomenti tolti dalla logica di Kant: ma in quanto al senso istintivo, se i miti di quella religione fossero stati da lui consultati, avrebbe egli detto con tanta leggerezza essergli ancor dubbio che i Greci credessero alla immortalità dell'anima?

Ma riguardiamo la quistione dal canto delle conseguenze. La poesia si pasce d'illusioni splendide, ed appartiene per questo all'impero della immaginazione, cui solo è concesso di spogliar l'universo delle sue qualità materiali per rappresentarselo in mezzo a nuovi e portentosi elementi. Tutto ciò che mira a ravvicinar gli oggetti all'uomo talmente che cadano sotto il geometrico senso del tatto, esce dei dominii della poesia, perchè spegne le illusioni e non permette all'anima d'innalzarsi di un solo grado al di sopra del mondo fisico che la circonda. L'ilarità, la sensualità non hanno in sè medesime nulla di poetico, perchè l'una tien dello stolto e l'altra del bruto: esse diventano poetiche, allor quando nello sgorgar dal cuore si manifestano tuttavia legate, mercè un filo invisibile, al complesso di più nobili affezioni; sì che il sorriso possa chiamar fuori una lacrima tenerissima, e il godimento un palpito generoso. L'immaginazione insomma ha bisogno di evitare la troppa vicinanza de' fenomeni, onde, libera dalla gravezza de' sensi, le sia dato correr tempi e spazi per cercare analogo alimento alla sua attività.

Ciò premesso, è da por mente che Schlegel non trascura in astratto veruna occasione a magnificar le bellezze della poesia antica con tutta la dottrina e l'acume di cui è dotato. Ma domando: non nega egli in sostanza che gli antichi possedessero la menoma produzione poetica, allor che industriasi di attribuire a quelle che ne portano il nome proprietà tali che invece di costituire un'opera di poesia, ne distruggono fino all'idea? Vi è almeno in questo una contraddizione inconciliabile quanto l'essere e il non essere. Ed egli ha pur sentita l'indiscrezione di aver torturati i fatti per servire agl'interessi di un sistema; poichè si mostra sollecito a rimediarvi, spaventato quasi direi di essersi troppo inoltrato. Se non che ricorre a uno di que' rimedi che non guariscono il male se non uccidendo l'infermo; essendo facil cosa lo scorgere che dopo aver durato fatica per innalzare il suo grande edificio, ei diviene ingegnoso a rovesciarlo di un alito. Eccone brevemente la prova.

A parer suo la poesia degli antichi era spoglia di ogn'immagine di passato e di avvenire, di ogni sentimento di malinconia e d'infinito; tutto in essa portava l'impronta dell'ilare, del sensuale, del momentaneo godimento della vita terrestre. Ma eruditissimo qual egli è veramente, previde che a disputargli l'esattezza de' fatti e la verità degli argomenti, le obbiezioni si affollerebbero in chi sentisse alcun poco innanzi nell'indole di quella letteratura: ed a prevenire tanto le difficoltà quanto la noia di scioglierle, conchiuse in questi termini: « È cosa molto evidente che tutto questo non deve intendersi se non per rispetto alla moltitudine: ciò che profonde meditazioni scopersero ai filosofi, e che lampi d'ispirazione

rivelarono ai poeti, fa senza dubbio eccezione. L'uomo non può mai distorsi interamente dall'infinito: e le fuggitive rimembranze della celeste sua patria vengono a quando a quando richiamandogli alla mente ciò ch'egli ha perduto. Ma qui si tratta della tendenza generale degli spiriti ».

Ignoro se altri di più ampia sagacità possa conciliare colle precedenti osservazioni queste ultime assertive, coronate d'un bel trasporto di fantasia platonica. In quanto a me, udendo che presso gli antichi la cultura intellettuale e la poesia fossero prive di ogni idea d'infinito, sarei tentato di credere che s'intendesse favellare della poesia e della cultura intellettuale delle ostriche; poichè veggio assicurarmi in via di eccezione che i prodotti de' filosofi e de' poeti non mancavano di così preziosa dote. Ma la cultura e la poesia degli uomini è forse da rinvenirsi altrove che ne' prodotti de' filosofi e de' poeti? E una eccezione che abbraccia l'universalità de' casi, conferma come dovrebbe la regola, o la distrugge?

Relativamente alla moltitudine, convien rammentare che la quistione è di poesia; e non pare che i monumenti atti a servir di base ai nostri giudizi sul carattere di essa, debbano cercarsi fra i marinari del Pireo; i quali d'altra parte non ci an lasciato alcun argomento in prova della loro inattitudine a sentire l'immensità; se già non fosse la tradizione certissima di quel loro entusiasmo per tutti gl' incantesimi della fantasia, da cui taluno vorrà forse trarre induzione tanto quanto contraria. In ogni modo ammetter l'eccezione per la plebe della Grecia, val quanto ammetterla per quella della Scizia e dell'Ircania. Le fuggitive rimembranze della patria celeste non si

svegliano che nelle sole anime smisuratamente alzate sulla natura comune: la plebe rimansi da per tutto estranea a quest'ordine di sublimi concepimenti; ed è probabile, che con tutt'i lumi del Vangelo, i barattieri e le trecche della moderna Europa non sieno per forza di sentimento istruiti di così arcane verità più di quel che lo fossero i proletari e le rivendugliole di Atene.

Schlegel tenta sul medesimo proposito un'altra astrazione. — « I Greci, dic'egli, vedeano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e del loro armonioso accordo. I moderni all'incontro hanno il sentimento profondo di una interna disunione, di una doppia natura nell'uomo, che rende questo ideale impossibile ad effettuarsi: la loro poesia aspira di continuo a conciliare, ad unire i due mondi fra i quali si sentono divisi, quello de' sensi e quello dell'anima.... Non è dunque meraviglia che i Greci ne abbiano lasciato in tutt'i generi modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovarono lo scioglimento del problema che si erano proposto. I moderni, per lo contrario, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare a sè stessi; e rimane alle loro opere più sublimi certo che d'imperfetto che li espone al pericolo di esser male apprezzati ».

Al fatto qui stabilito si oppongono apertamente tutte le testimonianze della storia. La disunione interna fra i sensi e l'anima, e quindi la lutta insorta fra loro per la ricerca della verità, non è scoperta di moderni: fu dottrina professata dagli eleatici, e forse risale ai primi discepoli di Pittagora, dai quali Xenofane, fondatore di quella scuola, ne attinse il

germe: e fu dibattuta e difesa con sì aspra tenacità di modi, che nacquero da essa le due mostruose sette degli scettici e de' sofisti; i quali per disperazione di conciliar fra loro cose reputate inconciliabili, distrussero, gli uni ogni certezza di scienza, gli altri ogni principio di morale. Parmenide che fu poeta e filosofo, ne fe' sobbietto a' suoi didascalici canti: e Platone in seguito vi s'intrattenne con tanta eminenza di concepimenti, che da lui col successo de' tempi la tolsero in gran parte i primi Padri della Chiesa, come la più propria a fecondare i nuovi dogmi.

Ciò sia notato di passaggio. Ma l'induzione che vuol cavarsene in quanto a poesia, è almeno più fondata? L'immaginazione, come facoltà operosa e creatrice, tende di sua indole all'armonia, di cui ella stessa può figuratamente considerarsi quasi una specie di fenomenica emanazione: le discordie dell'universo fisico e morale non possono fare ostacolo a'suoi voli; poich'ella nell'incontrarle, o le concilia colla magia delle sue combinazioni, o le rimove cogl'impeti della sua attività. Lo stesso contrasto fra que' due mondi può inceppar l'intelligenza che opera segregando, non mai l'immaginazione che opera riunendo; tanto più che per quest'ultima non vi è contrasto dove non vi ha equilibrio: il finito sparisce innanzi all'infinito, come una stilla d'acqua nella vastità dell'oceano; e l'immaginazione ben altro che arrestarsi allor che è simultaneamente colpita dal nulla e dalla immensità, ben altro che sperare o disperare di metter fra loro una impossibile concordia, abbandona immediatamente l'uno, e corre ad armonizzar sè stessa negli spazi incommensurabili dell'altra.

Or se il sentimento della disunione interna fra i sensi e l'anima è antico quanto l'uman genere; se alla immaginazione, d'indole invariabile per tutto l'uman genere, quella disunione stessa non apporta il menomo impedimento, non veggo qual differenza fondamentale possa esservi da questo aspetto fra i Greci ed i moderni, oltre a quella che si riferisce a semplici gradi d'intensità e di sviluppo. Nè poi la opinione che i Greci incontrassero la perfezione nelle opere dell'arte, perchè limitati alla sola dipintura dell'universo visibile, e che i moderni rendessero imperfette le loro, perchè distratti dal contrasto in cui questo si trova coll'universo invisibile, è altro in sostanza che una maniera di vedere. Nelle produzioni poetiche di tutt'i tempi e di tutt'i luoghi vi ha, credo, i pregi e i difetti che son propri dell'uomo; e derivano gli uni dall'altezza delle sue facoltà che lo trasportano a toccar l'ideale della bellezza, gli altri dalla insufficienza de' mezzi di cui l'elemento terrestre ond'è avviluppato gli permette di disporre; non essendo possibile ch'ei rinvenga sempre forme di esecuzione atte ad esprimere e rappresentare le combinazioni vastissime, di cui la sua mente, partecipe dell'infinito, è da sè medesima capace.

Ad ogni modo, le diverse ipotesi fin qui addotte dal critico alemanno per mettere in chiaro che la poesia degli antichi era intrinsecamente ilare, sensuale, circoscritta dalla voluttà del godimento, dalla immagine del presente, dalla contemplazione della sola natura finita, mi sembrano altamente smentite da questo unico fatto, che furono essi alfine i creatori della tragedia, la quale nel senso eminente onde fu da lor concepita, esclude come contraddittorii ed

assurdi tutti que' pretesi caratteri. Coloro che dettero a spettacolo sulla scena le disastrose vicende della vita, ricongiungendole al predominio di una fatalità inesorabile, che resta infinita anche quando la si voglia far designare il tremendo problema della libertà morale e della necessità in contrasto, provarono assai veggentemente, che tutto essendo passeggiero ed efimero nella condizione dell'uomo sulla terra, era pur da cercare altrove una base ai suoi desiderii ardenti di felicità: e non bisogna grande sforzo di logica per desumerne che intendeano con siffatti lugubri quadri a strappar gli animi dalle illusioni di una esistenza che fugge, per innalzarli verso le arcane realità di una esistenza che non ha termini.

Una obbiezione di non lieve momento dovea per necessità offrirsi a chiunque si fosse alquanto indugiato ad ammetter ciecamente le già esposte differenze. Donde potea derivare ai moderni questo essenzial cangiamento nella costituzione intrinseca dei loro ingegni, che indirizzandoli a nuove mête per l'efficacia di sensazioni sino a quel punto sconosciute, squarciasse ai loro occhi il velo dell'infinito, e rendesse le loro opere tanto singolari da quelle degli antichi? Poichè finalmente non si genera nulla dal nulla, ed ogni effetto debbe aver la sua cagione più o men prossima o remota; non essendo pur da supporre che Dio, tardi avvertito della imperfezione dell'uomo da questo canto, gl'ispirasse in tempi a noi più vicini facoltà straordinarie da lui probabilmente obbliate nell'atto della prima creazione. A riempir questa lacuna del suo sistema, Schlegel si avvisò che i principii della *cavalleria*, dell'*onore*, dell'*amore* e della *religion cristiana* avessero da sè soli operato un cotal fenomeno colla

loro immediata e possente influenza sulle opinioni e su i costumi de' popoli moderni. Questi diversi oggetti meritano l'un dopo l'altro di esser partitamente esaminati.

Tutti i popoli che an di sè lasciato vivissima rimembranza, non sono trascorsi da uno stato barbaro e selvaggio a uno stato civile senza aver tempi di cavalleria: questi occupano sempre lo spazio intermedio de' loro annali, e concatenano per così dire queste due condizioni successive della società. Quando la mancanza di leggi repressive comincia a far contrasto col general bisogno di un ordine pubblico, le forze individuali insorgono a supplir le prime per soddisfare al secondo; sino a che gli abusi risultanti da questa pericolosa ed incerta garentia non dispongano gli animi a stabilir governi meglio equilibrati, ove la sicurezza di ciascuno è posta sotto il palladio della forza riunita di tutti. Se infatti l'Europa moderna sotto l'impero delle indicate circostanze ebbe i suoi Orlandi, i suoi Rinaldi, i suoi Tancredi, l'Europa antica per una simil cagione ebbe i suoi Ercoli, i suoi Piritoi, i suoi Tesei. Per quanto siffatti personaggi sembrassero metà veri, metà favolosi, per la oscurità de' tempi in cui fiorirono, gli uni e gli altri nella opinione de' posteri si armarono del pari a distrugger mostri, schiacciar tiranni, e proteggere il debole contra gli eccessi del forte; gli uni e gli altri nel disordine delle associazioni politiche percorsero ugualmente la terra in cerca di gloriose lutte, di strane avventure, e di fama che durasse oltre la tomba.

Una istituzione così nata di sè medesima dovea, e per la nobiltà de' motivi che la promossero, e per le favorevoli conseguenze che ne derivarono talvolta

in bene dell' uman genere, colpir le menti de' mortali, e svegliar le fantasie sì ancora ingenue, sì arrendevoli a modellarsi su tutte le forti impressioni, a celebrar le gesta di quegli eroi, anche allor quando usciti dallo strepito delle battaglie, essi accorreano a render più solenni colla loro presenza le festività pubbliche delle genti. Nè l'influenza di sì prodigioso spettacolo che animò tanto la poesia de' moderni, potea non comunicare un identico impulso a quella degli antichi: essendo pur certo che se i Trovatori del medio evo cantarono le guerre, i tornei e le cortesie de' loro cavalieri erranti, i Trovatori dell'antichità eternarono le giostre, le palestre e le spedizioni bellicose de' loro prodi, la cui memoria sarebbe a noi giunta scolorita dagli anni, se non si trovasse perennemente rinfrescata dalle venerande reliquie che il tempo ci ha preservate di quelle ispirazioni incomparabili.

La diversità di alcune accidentali circostanze, di cui lo storico della natura umana non tiene troppo minuto conto, non dee punto illuderci sull'assoluta rassomiglianza degli affetti, de' caratteri e degli avvenimenti, onde poeti originali ed insigni, fioriti in secoli disgiuntissimi, adombrarono l'indole della cavalleria antica e moderna. I più famosi combattenti di Europa si riunirono intorno a re Carlo per far guerra ai Saracini, come i più famosi combattenti della Grecia intorno ad Agamennone per far guerra ai Troiani. Qual differenza enorme a prima vista di personaggi e di costumi, di tempi e di luoghi in questo unico esempio! E pur nondimeno l'una e l'altra di quelle imprese fu opera di cavalleria: che anzi se amendue furono ugualmente strepitose pe' fatti, la prima fu però dettata dai volgari motivi di ambizione o di

conquista, la seconda dai motivi nobilissimi ed altamente cavallereschi di vendicar l'onore di un principe greco, a cui era stata sì perfidamente tradita la santa ospitalità. Lo spettacolo di que' fatti e di que' secoli eroici non pare a ogni modo che diversamente ispirasse i poeti che impresero a descriverli. Nè altrimenti avvenne rispetto a coloro che si misero con pari audacia per la medesima carriera, cantando gesta di simil genere: poichè ovunque si volgeano, la ideale identità delle scene spingeva tutti a concepirle al vivo e ritrarle sotto le medesime apparenze.

L'analogia de' fantasmi in cui s'imbattevano a caso i poeti per dar prestigio ai loro quadri, ne somministra una prova irrepugnabile. Ruggiero ed Achille tra i più formidabili, che intimi loro aderenti aveano nascosti per sottrarli ancor giovani a una morte predestinata, furono tratti per esser menati alle pugne, l'uno dai monti di Carena per opera dell'astuto Brunello, l'altro dalla corte di Licomede per quella dell'astutissimo Ulisse: ed ebbero amendue a misterioso precettore, l'uno il mago Atlante, l'altro il centauro Chirone. Destrieri ugualmente alati servirono a due magnanimi per liberare, l'uno Angelica, l'altro Andromeda, legate ignude a uno scoglio per esservi divorate da mostri: e con ugual perfidia Olimpia fu derelitta da Bireno, Arianna da Teseo in isole disabitate. Alcina come Circe attirarono avventurieri celebri nelle loro incantate regioni per indi trasformarli in alberi o in animali, secondo lor dettava il capriccio, la sazietà o la vendetta: e se Astolfo vide fronde convertirsi in navili, Enea vide navili convertirsi in ninfe marine. Da per tutto alfine ci vennero indistintamente descritti ciclopi, giganti, orchi, arpie, venti

in otri, cavalli generati per prodigio, trasformazioni avvenute per incanto, esseri invulnerabili, donne guerriere, armi fatate, anelli miracolosi, amori violenti, ratti arditissimi, e favole, e finzioni, e fantasmi, e romanzesche avventure, che la varia tempra e celerità degl'ingegni o inventava, o rimodellava, o coloriva in mille guise; ma che prendeano tutte origine da quel fermento d'immagini concitate all'aspetto del valore, onde uomini privilegiati dalla natura colpivano la moltitudine di riverenza e di meraviglia.

Studiando l'indole de' personaggi cavallereschi di cui abbondano gli annali del medio evo, Hallam non potè astenersi dal rammentarne di analoghi e più straordinari ancora negli annali della Grecia: e una comparazione sostenuta dall' autorità di un sì sagace indagatore di tempi oscurissimi, non è al certo da dispregiarsi. « La dipintura più vera che mai si presentasse di simili caratteri, dic' egli, è l' Achille di Omero, in cui è da scorgersi il modello della cavalleria nella sua forma più generale, con tutta la franchezza e inflessibil rettitudine e cortesia e munificenza sua propria. Indifferente alla causa per la quale combatte, ei guarda con occhio fermo e tranquillo l'immatura morte che lo aspetta; nè altro gli fa battere il cuore che la gloria e l'amicizia. Il qual carattere sublime, lasciando da parte gli ornamenti fantastici per cui le creazioni del poeta, pari a quelle dello scultore, sorpassano le semplici opere della natura, ebbe forse molti imitatori nei secoli della cavalleria; massime avanti che una educazione regolare e i raffinamenti della società avessero alterato alcun poco la vergine e genuina sembianza del guerriero di una età più agreste ».

Così nelle stesse occorrenze gli uomini e gli avvenimenti si trovarono presso a poco gli stessi. E poemi dominati da illusioni di tal fatta ebbero del pari gli antichi e i moderni; e talvolta sotto identici lineamenti: poichè alfine Camoens cantò altro in fondo che gli argonauti della Lusitania? La tragedia se ne valse anch'essa: e ve ne ha molti esempi nel teatro greco, il più luminoso de' quali ci vien somministrato dalle Supplici di Euripide. Madri e vedove derelitte, cui un tiranno di Tebe negava il tristo conforto di dar sepoltura ai loro figli e mariti spenti in battaglia, ricorreano al prode compagno di Ercole a reclamare il soccorso che il debole deve attender sempre dal forte: e non per altro che per dovere di cavalleria Teseo accolse le loro lamentevoli preghiere, e minacciò guerra sterminatrice ai Tebani, ed ottenne coll'armi che la sventura e l' umanità fossero rispettate. Lo stesso principio dà eminente nodo alla tragedia degli Eraclidi: e per un simil dovere al certo il re di Atene accordò in Sofocle generoso asilo al proscritto Edipo, come il re d'Argo lo avea conceduto in Eschilo alle profughe Danaidi. Come dunque ammetter che la cavalleria operasse cangiamenti sì fondamentali nella poesia moderna, quando, astrazion fatta dalla diversità de' nomi, essa non mostrasi nè men popolare, nè meno influente, nè men ricca di prodigi presso gli antichi?

Parlar dell'*onore* come di un sentimento proprio ai soli moderni, è un obbliar che l' onore è la qualità distintiva del forte; che sol per questo è stato giustamente appellato la coscienza de' bravi; ch' esso dee necessariamente aver esistito presso tutt' i popoli che nella storia presentano un carattere eminente.

Polibio dice che le prime nozioni dell'onore e dell'onta vennero spontanee all'uman genere, alla semplice vista di un atto di bravura o di nn atto di viltà. Ed il concetto ne è profondissimo; perchè in tutti i tempi e in tutti i luoghi l'intrepido che sente la sua forza, non mai ricorre alle vituperose insidie onde suole armarsi il vile, il quale non sente che la sua debolezza. Infatti se gli antichi offersero il modello di un guerrier perfido e maligno in Ulisse, diedero al tempo stesso il modello di un guerrier leale e magnanimo in quell'Aiace che sdegnavà di vincere per assistenza di numi, e domandava al cielo, non vittoria, ma giorno per combattere: e se in questo tratto non si legge un impeto di onor vero e generoso, non so qual altro sentimento possa meritar questo nome. Lo stesso Schlegel è astretto a convenirne, allor che dissimulando la contraddizione, osserva che l'Aiace di Sofocle è tragedia tutta fondata nei principii dell'onore. Vi ha pure una differenza nel modo onde gli antichi e i moderni concepirono questa idea: ma essa è pienamente contraria alla dottrina che qui si pretende di stabilire: poichè esaminando le cose da vicino, risulta che per taluni riguardi l'onore presso gli antichi era un sentimento caldo e poetico, presso i moderni un sentimento gelido e incapace di eccitar simpatie in chi ne vede le prove.

Nel suo più ampio significato l'onor consiste in sentir profondamente le leggi del dovere, in rimovere tutto ciò che può contribuire a farle infrangere, in adempierne i dettati senza la menoma indecisione o perplessità di spirito: da questo aspetto esso è inerente ad ogni alta facoltà morale, ad ogni genere di

virtù. Ma le leggi del dovere, paghe del loro trionfo, non esigono che l'uomo nel praticarle cessi di esser uomo per collocarsi al di sopra degli spontanei moti della natura. Quando agli antichi bisognava combattere, combattevano; quando bisognava immolarsi, s'immolavano; quando bisognava morire, morivano con fermezza: ma non per ciò si credeano tenuti a comprimere quelle affezioni ardenti che sono inseparabili dalla umana specie. E per effetto di questa concorrenza di sentimenti opposti, l'onore presso di essi rivestiva forme da ispirar vivissimo interesse in coloro che ne ammiravano i prodigi. Tutte le produzioni poetiche dell'antichità non offrono argomenti a dovizia in sostegno di questo assunto?

Achille sente esser suo dovere di non rompere i legami che insieme cogli altri principi dell'esercito greco lo tenean soggetto ad Agamennone; egli abbandona la sua diletta Briseide agli araldi di quel superbo: ma non prima ella si allontana, ch'ei trascinasi nella polvere, morde con furore la terra, e piangendo e fremendo invoca la celeste sua madre a vendicarlo di quell'oltraggio. Aiace scorge esser suo dovere di cedere alla cieca decisione che facea passare in Ulisse le armi dell'estinto Achille: ma prorompe contra quella ingiustizia in amarissimi rimproveri, in imprecazioni violente, e ne divien furioso di rabbia e di dispetto. Edipo e Filottete, Ifigenia ed Antigone calcano con coraggio la miseria della lor condizione: ma non si credono disonorati nel sottomettersi alla potenza del destino fra le grida e gl'impulsi di una giustissima indignazione. Insomma que' grandi, come ben si esprime un diligente critico, agivano da eroi e sentivano da uomini: e l'onore in essi era di tanto

più splendido e poetico, in quanto rappresentava la lutta delle passioni contra il dovere, ed il trionfo del dovere sulle passioni.

L'onore che i barbari del Nord vennero ad ispirare ai moderni è di ben altra specie. Per essi non bastava saper morire con intrepidezza e risoluzione: bisognava di più spregiare con affettata burbanza l'aspetto della morte, mostrar delizia al suo appressarsi, ricevere con profondo silenzio i suoi colpi, e non metter fuori un solo gemito che li manifestasse accessibili al dolore. Fra quei feroci che avanti il decimo secolo sbucarono a torme dai ghiacci del Jutland per desolare le più belle provincie dell' Europa, per quanto un guerriero potesse aver mietuto gloria nelle stragi e nelle rapine, solo vanto e prodezza in quelle infelici età, si tenea per coperto di eterna infamia, se cadendo e spirando in battaglia avesse trascurato di atteggiare il suo labbro agonizzante ad un freddo e stentato sorriso. E le cronache de' Sassoni e dei Dani sono piene di tali esempi di singolare bravura, che nuovi poeti non arrossirono poi di ritrarre nelle loro opere d' ingegno.

Or sia pure altissimo questo modo di concepir l' onore; disveli pure ed attesti una gran forza d'animo in chi ne è capace: ma scompagnato dalla natura che in quel selvaggio eroismo riman compressa e distrutta, esso darà di sè più eminente spettacolo nella scuola di Anassarco e di Epitteto, che nella fervida palestra dell' immaginazione. Poichè rappresenta un principio e non un sentimento; eccita moti di meraviglia e non simpatie di pietà; empie di momentaneo stupore e non fa correre all' occhio una lacrima. Se questa specie di onore ha cangiato in meglio la dignità

della tragedia, convien dire che lo stoicismo è alfin divenuto poetico e teatrale. A chi poi voglia oppormi che ai veri e grandi poeti moderni non può con giustizia rimproverarsi di esser mai caduti nella stravaganza di dipingere con sì forzati colori quella magnanima passione, domanderò francamente, ov' è dunque da questo aspetto la loro differenza dagli antichi? E come presumere che l' immagine dell' onore abbia data nuova direzione alla poesia de' moderni, allor che questi an dovuto per lo contrario ricorrere alla maniera di ravvisar l' onore presso gli antichi per dar magia ed espressione alle loro dipinture?

In quanto all' attitudine per l' *amore*, di cui, spogliandone gli antichi, si vuol far dono esclusivo ai moderni, la differenza si fonda in una preoccupazione di spirito che ricongiungesi a tutto il sistema sin qui combattuto. Niuno ignora che questa passione seducentissima, finchè non è soddisfatta, si pasce di sospiri e di lacrime, di passato e di avvenire; e quando alcun forte ostacolo insorge a contrastarla, diventa la più tragica di tutte le disastrose vicende della vita. Bisognava dunque additar le cagioni straordinarie per cui gli antichi non si trovarono atti ad accoglierla, per così evitar d' un salto le difficoltà, e dar nuovo argomento della lor tempra ilare, sensuale ed acconcia ai soli piaceri del presente. È pur vero intanto che la reciproca tendenza de' due sessi fra loro, ingenita nel cuor dell' uomo, è contemporanea all' origine stessa dell' uomo; poichè copre uno de' secreti misteriosi onde la natura ha inteso provvedere ai primi legami della società e alla continuazione dell' uman genere: e non saprei supporre un popolo in cui una simil tendenza esiste, disgiunta però dall' affetto che le dà sviluppo ed alimento.

A me sembra in tesi generale, che tutte le passioni benevole derivino da quel contraccambio di simpatie morali che gli uomini sentono la necessità di operar fra loro, per effondersi e a dir così moltiplicarsi gli uni negli altri: e tutte si corrispondono e si annodano in guisa che ciascuna di esse infiamma alternativamente le altre, e ne è rinfiammata a vicenda. La passione dell' amore può realmente non mai svegliarsi laddove tutte le altre passioni eccitate da bisogni e facoltà morali si rimangono equilibratamente compresse; come in quelle masnade di schiavi africani che l' umanità de' popoli inciviliti tien sotto un giogo di bronzo nelle colonie: ma non so come possa restar debole o muta, quando la patria, la libertà, la gloria, l' amicizia son divenute, come presso i Greci, obbietti di affezioni potentissime: chè anzi estimo esser difficile per queste il trovar culto, laddove la passione dell' amore che crea la famiglia, e in grazia della famiglia la società civile, sia per una strana eccezione della natura, sconosciuta o negletta.

È certamente impossibile il determinare sino a qual punto ne fossero dominati gli antichi; perchè un sentimento morale non è, nè può esser mai commensurabile per computi materiali. A giudicar però in una maniera indiretta della potente influenza che nell' animo de' Greci esercitava la passione dell'amore, basti riflettere che i grandi legislatori sentirono spesso l' importanza di darle freno a un tempo e di dirigerla ad util fine. Licurgo fe' leggi tali per l' educazione delle donne, che il loro naturale impero sugli uomini avesse certo che di maschio e di severo da poter fortemente concorrere alla durata delle sue politiche istituzioni. Mirando non a distruggere, bensì a spogliar

l'amore di ogni carattere di mollezza, ei ne rivolse l'incantesimo a sostenere il coraggio e la gloria di que' liberi cittadini. Un guerriero ivi ricevea nuovo stimolo a vincere o a morire intrepidamente in battaglia dal timore che la disfatta o la fuga lo esponesse al dispregio delle donne che prime lo aveano incitato a combattere: e per simili motivi il poeta Alcmano dicea non esser egli altiero di altri elogi, se non di quelli che gli eran dati spontanei e virili dal bel sesso di Sparta.

Le tradizioni de' tempi, anche quando si tengono per esagerate, mostrano in fondo che i Greci ebbero esempi positivi del massimo grado di effervescenza cui potesse giungere l'amore; poichè ne fecero sovente materia di favole maravigliose per le loro mobili fantasie. Quel salto di Leucade, sì famoso nei pregiudizi dell'antichità, era considerato come l'estremo e disperato rimedio di persone oppresse da questa indomabile passione. Nè colei che si presume di averlo reso ancor più celebre per la sua caduta, vi fu spinta da furore di sensi, come taluni an creduto, attenendosi alla espressione troppo letterale di quelle sue affannose poesie. L'amor di Saffo era nell'anima, e ardentissimo e tenerissimo, perchè ispirato da un solo oggetto: altrimenti la storia vera e non vera delle sue sciagure, non che svegliar pietà come fece, sarebbe riuscita ridicola ed assurda: poichè una Messalina sa trovar più idonei mezzi di soddisfare alle sue basse inclinazioni, senza punto ricorrere alla morte per liberarsene.

Presso i Greci, dall'altro canto, il poco apertamente manifestarsi di questa passione in atti esterni e con diversi gradi di energia non è argomento da

farne rigettar l'esistenza in modo assoluto; veggendola noi occultamente influire in tutto ciò che le arti del disegno produssero di egregio in quei secoli fortunati. Ivi per generar prodigi non bastava a un pittore di aver dinanzi a modello una donna ignuda; poichè la bellezza che fa scopo unico di questo, come di ogni altro ramo delle arti dell'immaginazione, non consiste in una fredda e sterile proporzione di forme; la scintilla che le dà vita, è involata, non dall'ara di Giove, bensì da quella che arde vivissima nei nostri cuori: e se l'amore che colla soavità de' suoi incantesimi e coll'armonia delle sue illusioni abbaglianti mena verso l'ideale, non si fosse ivi mostrato potentissimo in tutti, nè gli artisti avrebbero mai dipinte o scolpite le Veneri e le Grazie, nè queste avrebbero mai fatta l'ammirazione dell'universo.

È pur vero altresì che la passione dell'amore non rivestiva nelle opere poetiche de' Greci se non il linguaggio della fantasia. Ma convien rammentare che tutto era fantasia in que' giovani popoli; e tutte le affezioni umane si radunavano in questo prisma, che le rifletteva irradiate de' suoi propri colori. Nè dall'esserne diverso il linguaggio può logicamente dedursi che ne fosse inefficace l'influenza. Sembra per l'opposto ch'essi la sentissero intensa ne' suoi vari modi di agire in noi; poichè nel divinizzarla, come faceano di tutto, la collocarono in una doppia regione incantata: immaginando una Venere-afrodite che presiedesse alle delizie amorose del senso, ed una Venere-urania che presiedesse alle delizie amorose dell'anima. Ed attribuirono all'amore la creazione stessa dell'universo, rappresentandolo come il soffio onnipotente che dopo aver dato forma ed ordine al caos, fosse

disceso negli esseri viventi ad armonizzarli arcanamente fra loro. E sono tutte figure emblematiche di menti comprese da profondo ed espansivo delirio.

Se i tragedi antichi non rilevarono con tocchi troppo risentiti gli effetti di una passione sì fervida, la quale pascendosi in sè medesima delle sue proprie illusioni, non ha punto bisogno di evaporarsi a farne altri partecipe, ciò può esser dipeso anche dall' indole de' tempi e de' costumi. Le donne dell'antichità non aveano parte diretta nelle politiche vicende della vita umana: chiuse ne' recinti delle famiglie, adempivano alle funzioni di madri e di spose, sola gloria e sola voluttà della loro condizione: e rivelare i più cari segreti del loro cuore, sarebbe stato un trarle a pubblica mostra per contaminarne la purità. Saranno per ciò da supporsi destitute di quel seducente impero sugli uomini ch' esse son destinate ad esercitare per un occulto voto della natura? Che anzi il loro stato sarebbe divenuto insopportabile, e non lo era, se fossero state incapaci di accogliere e di trasmettere quel complesso di affezioni tenere che compensano i tanti e sì acerbi dolori dell' esistenza. Nè il fatto prova che fossero donne spregiate; perchè la popolazione vi era fioritissima; e considerarle solamente come stalle di generazioni, è un avvilir tutte le potenze dell'anima, confondere il santo fremito del pudore, e trasformar la razza umana in un abbietto gregge di bruti.

I tragici moderni fecero un uso più ampio dell' amore; perchè scacciate le donne dal santuario delle famiglie, ove rappresentavano i genii tutelari della pace e della felicità domestica, furon trasportate in campi apertissimi, ove non poteano che innestarsi gran parte della vanità, dell'orgoglio e dell'ambizione degli

uomini, e al solito, portarle tutte all' estremo. Per conseguenza si trovarono loro insensibilmente eretti tempii ed altari: e siccome ogni culto ha bisogno di orazioni, di cantici e di breviari, il culto delle donne ebbe anch' esso la sua liturgia stabilita: e la passione dell' amore, rotto l' antico silenzio, divenne spesso importuna e ciarliera; e si contentò di frasi che tenesser veci di palpiti; e tramutò il suo trono dal cuore alle labbra; e si credè che avesse cambiato stato, sol perchè avea cambiato luogo. I grand' ingegni ne trassero al certo nobilissimo partito: la espressero sovente con veemenza e verità; abbellirono de' suoi colori tutt' i rami della poesia; e la tragedia vi tolse le sue più patetiche situazioni. A ciò dovea menare l' energia del sentimento, sì caratteristica alla età matura dei moderni.

Ma la riguarderemo noi come l' effetto di una nuova facoltà morale, ispirata all' uomo da Dio solamente a' nostri tempi? È veramente incredibile: ma sembra che il critico alemanno pensi qualche cosa di simile con una ingenuità meravigliosa: poichè insinua doversi al culto della Vergine Maria la forza e l' altezza cui presso i moderni è stata portata la passione dell' amore. Non trovo termini a comentar quest' idea; se già non vogliasi con essa giustificar l' amaro epigramma di quel filosofo del secolo decimottavo, il quale pretendea di aver costantemente osservato che la divozione religiosa era il più pungente stimolo onde la passione dell' amore venìa spessissimo esaltata fino al colmo dell' entusiasmo. Le lettere hanno pur esse la loro prospera o avversa fortuna. Se questa induzione fosse scorsa dalla penna di Voltaire, l' Europa si sarebbe levata in tumulto a tacciarla di profana e

di empia. Intanto è sotto il cielo della mistica Alemagna che quella divina donna, sì pura, sì innocente, sì pietosa alle sventure dell' umanità, è stata trasformata a un tratto, e poco men divenuta che la Venere de' cristiani.

Rimane a parlar della *religione:* e non è mestieri di ricorrere a considerazioni astratte per sentir la differenza che passa fra l'antica e la moderna, disgiunte fra loro dallo stesso vôto incommensurabile che separa il falso dal vero. Ma dall'esser la moderna una emanazione diretta e positiva del cielo, dall'esser l'antica un semplice parto della umana intelligenza, non risulta che all'una più che all'altra possa esser dato di esercitare una valida influenza nelle arti della fantasia. Tutte le religioni sono di loro essenza poetiche, quando additino un universo di là dalla tomba, e guidino l'avvenire dell'uomo oltre ai limiti del mondo finito: tutte spirano ugualmente benevoli affetti, salutari terrori e speranze consolatrici, quando mostrino in lontananza un Tartaro che si spalanca per inghiottire i malvagi, un Eliso che si apre per accogliere i buoni, e un Dio che con braccio del pari vindice e rimunerante assegna pene e ricompense agli uni ed agli altri. Lo spirito umano che si accende in questo splendido complesso d'immagini, ne trae utile profitto per abbellire il sogno della vita; e non vi ha che l'ateismo il quale sia altamente prosaico sulla terra.

Fu certamente sventura per gli antichi di non possedere una religione fondata nel vero: ma niun danno potea da ciò derivare alle loro poetiche produzioni. Chè anzi per esser quelle teogonie altrettante creazioni della fantasia, tendenti a personificare le passioni umane e a divinizzare le varie potenze della

natura, la fantasia ne rivestiva le tinte, ovunque si avvenisse di volgersi. Il poeta non potea ivi dipingere boschi, valli, colline, riviere, oceani, pianeti, senza imbattersi ad ogni passo nelle innumerevoli divinità tutelari di cui l'immaginazione avea precedentemente popolati que' luoghi: e di ciò nasce che tutte le poesie dell' antichità sembrano animate dalla presenza di un nume, e che tutta la religione ivi è consacrata nelle opere de' poeti. La scena tragica se ne giovò grandemente, tanto nella sua parte poetica, quanto nella sua parte puramente teatrale; chiamando il Fato a ingrandir la prima colle sue immagini austere, e le divinità secondarie a ingrandir sovente l' altra colla lor presenza visibile, per dar sopra tutto un termine a quelle straordinarie e complicate vicende che i mezzi umani non sarebbero mai giunti a snodar da sè soli.

La religion cristiana è senza dubbio anch' essa eminentemente poetica; non per le sole idee sublimi ond' è ornata, le quali restando incomprensibili alla moltitudine, penetrano appena nelle più vaste intelligenze; ma per l'unità del nume che la governa: sì che le affezioni di riverenza e di gratitudine, non punto distratte o indebolite nella moltiplicità de' culti di un politeismo interminabile, acquistano forza e veemenza concentrata in un solo oggetto, che nella sua assoluta onnipotenza offresi a noi come il creator benefico ed il provvido conservatore dell' universo. Ciò che sopra ogni altro la rende capace di eccitar vivo entusiasmo negli animi, è quella immagine tenera e terribile di un Dio che si sacrifica per redimere co' suoi dolori le colpe dell' umanità; e quel carattere di grandezza infinita ond' ei si mostra men sollecito a scagliar fulmini contro la perversità, che a spandere un occhio di misericordia sulle lacrime del pentimento.

Ma questa religione può influire sulla parte poetica e non sulla parte teatrale della tragedia. Noi riguarderemmo come una biasimevole profanazione la discesa di un Dio qual è il nostro, che, riscosse le tenebre della sua immensità, venisse a farsi visibile per dar principio e scioglimento ad una favola drammatica. Nè il vedere un grand' ingegno moderno tradurre i primi capitoli di Giobbe per farne prologo al suo Fausto, mi ritrarrà da questo avviso: quel capo d' opera d' immaginazione tumultuosa non è da giudicarsi con critiche ordinarie. In ugual modo noi riguarderemmo come ridicolo l' intervento di santi che si volessero far concorrere al medesimo disegno: poichè questi non meritarono il soggiorno de' celesti per imprese mondane, come i semidei dell'antichità. E sarebbe stranissimo quel poeta che obbliata questa essenzial differenza, credesse calcar le orme de' Greci, chiamando sulla scena tragica S. Antonio eremita col suo indivisibile compagno, o S. Celestino papa cavalcante il pegaso di Balaam.

Confido che non si vorrà contrastarmi questo fatto, allegando in esempio i *misteri* e le *moralità* che in altri tempi infestarono le scene, a danno ed onta più che a gloria della religione. La sola ignoranza potè indurre gli autori di quelle insipide produzioni a far del cristianesimo un così stomachevole imbratto: e bastò che i popoli si fossero alquanto inciviliti per proscriverle con un grido universale, con cui concorsero gli stessi ministri del santuario, che pur le aveano da prima incoraggiate e promosse. Chi più oltre soffrirebbe di veder sul teatro, come nell'Adamo dell' Andreini, angioli, demoni, la morte, i sette peccati capitali personificati, e quel terribile Jehova, non

altrimenti noto agli antichi patriarchi, se non perchè soleva abbassare i cieli e discendere, mirar la terra e farla tremar da' suoi cardini? Queste macchine possono tutt' al più impiegarsi con dignità nell' epopea, ove si parla all' immaginazione senza alcun soccorso dei sensi. E l' Andreini al certo non appartiene alla turba de' poeti di simil genere: che anzi per vari riguardi quel suo concepimento è ardito, e direi quasi gigantesco pel tempo in cui lo scrisse: e non foss' altro merita onorevole ricordo nella storia delle lettere, per aver desta e fecondata la pittrice fantasia di Milton.

Ho tocco in generale delle sole qualità poetiche della religione de' pagani per allontanar gli equivoci intorno all' esame di quest' obbietto, e chiarir nettamente che gli antichi Greci non erano privi di ogni specie d' immagini atte a trasportar la fantasia oltre ai confini dell' universo visibile. Mi si dirà per avventura che ciò non era in quistione; mirando unicamente i critici a dimostrar colle proposte differenze, che la religion cristiana, per quel suo particolar carattere di espansione, di malinconia e d' incomprensibilità, sia più capace di esaltar gli animi a pensieri eminenti, e per conseguenza di scoterne più profondamente le affezioni e le potenze. E un cotal giudizio sarebbe invero plausibile, se non derivasse da quella indiscreta precipitanza che ci trae spessissimo a confonder bruttamente la religione coi culti. Cerchiamo d' intenderci.

Vi ha in fondo alla coscienza dell'uomo un sentimento occulto, potentissimo, indiscernibile, che svegliandosi contemporaneo alle più nobili facoltà dell' anima, lo agita di una inquietudine indistinta, lo

distrae dai transitorii casi della vita, e lo sforza, senza ch'ei lo intenda o lo voglia, a rifuggirsi in altri elementi per trovarvi una speranza oltre la quale non vi è per lui calma sulla terra. Questo sentimento che da sè solo ricongiunge il finito all'infinito, è ingenito nell'uomo, e non cangia per diversità di luoghi, di secoli o di circostanze: l'aspetto stesso della morte, non che arrestarne l'impeto, gli dà stimolo ed energia. Quindi è l'unico destinato a servir di principio e di base a tutte le religioni dell'universo: ed è di sua essenza incomprensibile, malinconico, espansivo; per ciò appunto che levandosi indipendentemente da ogni concorso d'intelligenza e di volontà, gitta un velo impenetrabile su tutto ciò che è passeggiero e mortale, atteggia il cuore a movimenti di straordinaria forza ed ampiezza, e richiama a contemplazioni austere su i destini dell'avvenire.

Ma l'uomo è dominato da sensi, e non può regger lungamente al tumulto delle sue affezioni senza dar loro a sostegno oggetti definiti e sensibili. Popolando allora il cielo e la terra di esseri simbolici, ei creasi un culto esteriore per farne pascolo al sentimento interno che lo divora in silenzio, e in cui vanno a riunirsi ed a confondersi tutti i bisogni della vita morale. Si è preteso che la religione fosse da per tutto figlia del timore, della debolezza e della ignoranza degli uomini: se non che il timore, la debolezza e l'ignoranza degli uomini inventarono i culti e non la religione. Ciò è sì vero che i soli culti portano in sè l'impronta indelebile delle diverse maniere di vivere e di sentire, della diversa tempra delle passioni e dei caratteri, del diverso grado di barbarie o d'incivilimento in cui gli uomini si trovarono. Quindi ne

rivestirono le forme analoghe; ed apparvero splendidi ed eterei presso gl' immaginosi popoli della Grecia, grossolani e sazievoli presso gli abbrutiti abitanti dell' Egitto, astratti e contemplativi nelle brucianti regioni dell' Oriente, neri e terribili nelle tenebrose foreste del Nord.

È facil cosa intanto il concepire, che il sentimento religioso rimaneasi libero ed indipendente da queste svariate combinazioni della fantasia; poich'esso ne venìa rappresentato e non le rappresentava; e per quanto si tenesse talvolta nascosto dietro i simulacri de'sensi, servia sempre di pietra angolare a tutto l' edificio de' culti, la invenzione de' quali sarebbe altrimenti divenuta essa stessa impossibile. E ciò solamente diè campo a taluni d' immaginar l' esistenza di un cristianesimo avanti Cristo. Da questa distinzione derivasi luminosamente la conseguenza, che la poesia, prendendo a materia delle sue ispirazioni gli oggetti del culto, dovea necessariamente ombreggiarli colle tinte che lor convenivano, e ritrarne le varietà tal che piacque di supporle ai loro primi inventori: ma togliendo a materia il sentimento religioso, che di sua essenza è tristo e severo, non era in sua facoltà di esprimerlo sotto leggieri e ridenti colori: nè vi ha esempio nella storia ch' essa sia mai caduta in questa stravaganza.

Ove si raccolgano infatti tutte le immagini che nei cori specialmente delle tragedie greche si riferiscono, non ai personaggi celesti, bensì alla idea generica della religione, niuno che abbia senno e gusto le troverà indicate altrimenti che la loro indole sublime ed infinita esigea. Quindi la religione che per questo particolare aspetto fu sempre una e la stessa,

poteva nella poesia importar differenze di gradi e non di generi, passando dagli antichi ai moderni: poichè la rivelazione non venne ad ispirare un sentimento che nell' atto della creazione era già disceso ineffabile nel cuor dell' uomo coll' alito stesso della vita; venne solamente ad avvalorarlo, a renderlo più determinato e più confidente, e sopra tutto a ricongiungerlo ai veri oggetti del culto esterno, che l'uomo non avrebbe potuto coi soli lumi della ragione nè rinvenir da sè stesso, nè discerner nettamente dai falsi. Per quanto questo sentimento si supponga inutile ai gentili ed utilissimo ai cristiani per aprir loro le vie della salvezza, basta rammentare che fu loro comune per dedurne che la poesia non potea da questo lato andar soggetta a cangiamenti fondamentali.

Riassumendo le molte cose in pochi detti, è fermo convincimento in me che queste indicate finora ed altre simili facoltà o attitudini morali, esclusivamente attribuite ai moderni, esistevano tutte in meraviglioso germe presso gli antichi. L' azion viva, ingenua, e direi quasi di rapido impulso, ond'esse manifestavansi nelle opere d' ingegno, le nasconde spessissimo all'osservazione di chi ne cerca le tracce in secoli posteriori e tardissimi: tanto più che il velo simbolico di cui i loro prodotti veniano le più volte inviluppati, accresce la difficoltà di ravvisarle sempre a un sol giro d' occhio. Avendo poi ricevuto più ampi ed intensi sviluppi ne' moderni per maggior copia di alimento, quelle facoltà medesime parvero nuove conquiste fatte per miracolo; e pur sono antichissime quanto l' uman genere incivilito; perchè inerenti alla natura umana; perchè sveglie da cagioni più o men potenti, ma identiche; perchè alfine cangiate in seguito

per incremento a varietà di modi, non per distruzione e rigenerazione di essenza.

Usciamo di queste metafisiche sottigliezze, di cui le applicazioni al teatro tragico sarebbero incomprensibili e stentate. Schlegel volea dar solido fondamento alla gran distinzione della tragedia in classica e romantica, di cui si era egli fatto propugnatore e sostegno. Quindi ci parlò a lungo dell'ilare e del malinconico, del sensuale e del mentale, del godimento e del desiderio, del finito e dell'infinito; attribuendo le prime di così opposte qualità ai classici greci, le seconde ai moderni romantici; e rannodando l'origine tutta recente di queste ultime alla possente influenza de' principii di cavalleria, di onore, di amore e di religione, ch'ei suppone assolutamente sconosciuti agli antichi. Dal mio canto io tentai di esporre le ragioni per cui quelle antitesi e quelle dottrine mi sembrassero alcun poco equivoche; e temo che penetrandovi ancor più addentro, il lettor sagace non le trovi peggio che sterili. Or mi è bisogno di riprendere la quistion generale per esaminarla brevemente da un altro aspetto.

L'influenza del cristianesimo, della cavalleria, dell'amore e dell'onore è da considerarsi come un fatto permanente e generale in tutta l'Europa: per conseguenza le modificazioni che poteano derivarne alla poesia, doveano del pari esser generali e permanenti presso tutt'i popoli che abitano questa regione del globo: o in altri termini, cessate interamente le cagioni che presso gli antichi diedero origine al sistema classico, non altro dovea regnar fra i moderni che il romantico. Questo ragionamento è semplice; poichè da leggi universali non possono aversi che

universali effetti. Ma ond'è poi che le scene francesi ed italiane nacquero e si mantennero sempre classiche, almeno sino a tutto lo scorso secolo? Converrà supporre che il cristianesimo, la cavalleria, l'onore e l'amore non abbiano mai esistito in Francia ed in Italia; o ammettere che non potessero operar portentose rivoluzioni che nelle sole fantasie inglesi e spagnuole?

I vivi riflessi de' costumi cavallereschi si continuavano ancora in Italia nel decimoquinto secolo; tanto per le reminiscenze ancor calde delle ultime crociate, quanto per le guerre feroci che ardeano tuttavia contra gli odiati Musulmani. Fu al tempo stesso un secolo di fanatismo religioso, perchè avido di riforme: e ognun sa che il riformatore, benchè possa dubitar ne' particolari, è da riguardarsi come stracredente ne' principii; perchè il vero incredulo tende a rovesciar gli altari e non si briga punto di riformarli. Ciò posto, donde avvenne che la tragedia nacque classica nelle mani del Trissino che fu primo a restaurarla in Europa, e che dovea esser tanto più lontano dal genere classico, in quanto trovavasi più vicino a tempi di entusiasmo per le nuove opinioni e tradizioni; a tempi in cui poeti in gran numero cantavano le donne, i cavalieri, e le imprese di religione de' secoli precedenti, e in cui egli stesso esaltava le gesta di quei prodi che liberarono l'Italia dall'ignominioso giogo de' Goti?

Oh! il Trissino era un pessimo poeta! — Questa risposta non è da filosofo: poichè se quegli era un pessimo poeta, e vedremo altrove in quanto ciò sia vero, dovea certamente non poter fare che una pessima tragedia: ma questa, per le ragioni allegate,

doveva esser d'indole romantica, e non già d'indole classica. Il soggiugnere che ciò avvenne perchè il Trissino e in generale i vari tragici francesi ed italiani presero i soli Greci a modello, è rammentare un fatto notissimo allor che si cerca una ragione ignota. Le condizioni positive della nuova società europea erano diametralmente opposte a quelle in cui si trovarono gli antichi. Opinioni politiche e religiose, costumi pubblici e privati, abitudini civili e domestiche, tutto insomma era cambiato in modo, che secondo l'ipotesi, la poesia greca doveva esser necessariamente come una pianta esotica, trasportata in un terreno e sotto un clima ov' era per essa fisicamente impossibile di allignare. Nè i Greci vennero ad imporla da conquistatori colle armi alla mano: il solo studiare in essa le procacciò ammiratori e seguaci.

Restringendo dunque ne' propri termini la quistione, come mai comprendere una potenza morale che con tanta facilità riuscisse a rovesciar potenze materiali che per la loro indole eterogenea doveano opporre al suo trionfo i più insormontabili ostacoli? Gli scrittori di dritto pubblico an dimostrato che la stessa violenza non perverrebbe a far mai radicare presso un popolo istituzioni contrarie alle circostanze di fatto in cui egli si trova; e che a più forte motivo sarebbero insufficienti all'intento le teorie astratte ed inapplicabili: sì veramente che la lettura dell'Alcorano non renderebbe mai servi gli abitanti dell'America del nord, del pari che la lettura della costituzione di America non renderebbe mai liberi gli abitanti del Bosforo: perchè secondo la bella espressione del Vico, *le cose fuori del loro stato naturale, nè vi si adagiano, nè vi resistono.* Or come la poesia, luttando

contra condizioni resistenti ed immutabili, potea sì agevolmente sciogliere un problema che la politica in simil caso riguarda come insolubile ed assurdo?

La più semplice risposta che possa farsi a queste domande, è che l'influenza di quelle famose cagioni è immaginaria; che la poesia in sè stessa, come la fantasia che la produce, è identica ed universale per tutto l'uman genere; che consistendo essa nella imitazione energica e fedele di tutto ciò che la natura offre di bello e di sublime, i suoi principii non sono da confondersi nè colla materia in cui ella opera, nè coi metodi di esecuzione che gli artisti adottano con preferenza diversa; che l'indole del teatro greco poteva esser particolare ad un sol popolo in quanto ai soggetti personificati ed alle forme esterne, e non già in quanto alle idee essenziali ed archetipe in cui si fonda; che per questo aspetto era impossibile che non incontrasse ne' moderni felice attitudine ad accoglierla; che se vi ha finalmente una poesia romantica interamente diversa dalla così detta classica, deve a tutt'altro attribuirsene l'origine che alle differenze astrattissime poste innanzi dagli eruditi.

Quest'ultima induzione è avvalorata da un'autorità che niuno crederà sospetta; essendo quella dello stesso critico alemanno, il quale senza diffidarsi della contraddizione piacesi ad osservar di passaggio, che la commedia di genere storico de' Greci si avvicina di molto al moderno dramma romantico. Io non vorrò eccitar dispute sulla esattezza del fatto: sono materie in cui dee poter esser lecito a ciascuno di serbarsi la sua propria maniera di sentire e di vedere. Ma consentita per vera una tale assertiva, la dottrina con tanto corredo di erudizione difesa, rimansi pienamente

distrutta; ed è ciò che m'importa di chiarire. Poichè se la commedia storica de' Greci rivestiva doti romantiche, non può attribuirsene la cagione alla influenza della cavalleria, dell'onore, dell'amore e della religion cristiana, che stando all'ipotesi, sursero a dominar l'universo, quando gli autori di quella specie di opere comiche erano già da parecchi secoli sotterra.

Nè la contraddizione sembra sfuggita per obblio dalla penna di Schlegel: poich'egli abbattesi quasi direi di proposito in un'altra del tutto simile; osservando che gl'Indi ebbero anch'essi, è già oltre a duemila anni, una ricchissima letteratura drammatica, e che la *Sacòntala*, uno de' più bei monumenti che ci rimangono di quelle antiche produzioni, è presso che interamente di genere romantico. Il fondo di questo giudizio, considerato astrattamente in sè stesso, è di tanto più vero, in quanto dalle ulteriori notizie che Orazio Wilson ha pubblicate non ha guari su quel teatro, e che non poteano essere ancor note a Schlegel quando scriveva il suo corso di letteratura drammatica, vedesi che la poetica degl'Indi era diversa da quella di Aristotile: le unità di tempo e di luogo vi erano sopra tutte ignote; e da questo lato si può convenire con tutti gli ammiratori delle classificazioni abbaglianti, che quella letteratura fosse d'indole romantica.

Ma se Calidasa, autore della *Sacòntala*, e onorato da Guglielmo Jones del nome di Shakespeare indiano, fioriva nel secolo precedente all'êra volgare; se Jayadeva, inventore del dramma pastorale presso quelle genti, gli era stato precursore nella medesima carriera, è pur da riflettere che questa cronologia resta inconciliabile col sistema di Schlegel. Poichè da essa

risulta esser fra gl' Indi nato il genere romantico senza il concorso delle cagioni onde si vuol far credere introdotto in Europa: se già non voglia supporsi che le anime de' nostri guerrieri del medio evo avessero per una metempsicosi pittagorica informato altri corpi in Oriente, a fin di produrvi molto tempo innanzi l' influenza poetica della cavalleria e dell' onore; che la madre di Brahma avesse ivi anch'essa, come la Vergine Maria, ottenuto un culto capace d'ispirare agli uomini la passione dell' amore; che Cristo finalmente si fosse in una maniera a noi sconosciuta incarnato in quelle regioni un secolo prima della sua reale discesa nella Palestina, e non già per redimere l'uman genere, ma per contribuir solamente colla sua divina presenza alla composizione della *Sacòntala*.

Nè questo è tutto. Le cagioni onde si giudica promosso il genere romantico nella letteratura drammatica, doveano poter esercitare la medesima influenza in tutti gli altri rami della poesia e delle belle arti. Ed il critico assicura esser ciò di fatti avvenuto, senza però darne la menoma prova tratta dall'esame delle produzioni; e bastando di averlo semplicemente annunziato. Quindi per rispetto alla poesia in generale, converrebbe dimostrare che tutte le ispirazioni epiche, liriche, elegiache della moderna Europa sono romantiche; e che laddove nol sono, i loro autori, abitando probabilmente un' altro pianeta, non viveano punto sotto l' impero delle circostanze universali che rendeano quel genere inevitabile. In quanto alle belle arti, bisognerebbe additar nettamente in qual senso l'arte di designare un quadro, di scolpire un marmo, di edificare un tempio, di mettere in musica un'azion teatrale, sia da tenersi classica o romantica; e spiegare

i precisi termini di comparazione in cui fondano così singolari differenze, e i motivi per cui talvolta quelle differenze medesime non si manifestano.

È vero che nell'architettura il critico sembra riguardar come romantico il genere gotico, in opposizione al greco che può chiamarsi classico. Ma riman sempre a chiarire se tutta l'architettura moderna è di stile gotico; e se nei concittadini di Shakespeare il genio romantico si spense a un tratto allor che edificarono la chiesa di S. Paolo poco lungi dall'abbadia di Westminster: rimane a chiarire, se quando fu eretto in Roma il tempio del Vaticano, che non è gotico al certo, era estranea a quel popolo l'influenza delle cagioni romantiche, massime quella che si riferisce al cristianesimo; e se mancava di principii di cavalleria e di religione quel divino spirito che ne diresse la fabbrica ed abbellì le mura interiori di così prodigiose dipinture; quello che pieno della lettura della Bibbia scolpiva l'immagine del primo legislatore israelita dall'un canto, ed avvampante di onore e di amor patrio facea dall'altro impallidir la lega nemica sotto le formidabili fortificazioni da lui costruite per difender Firenze dagli attentati di stranieri ed avidi oppressori; per cui il suo nome sarebbe collocato a fianco a quello de' Milziadi e de' Temistocli, se il tradimento, questa lebbra di tutti gli Stati popolari, non avesse reso inefficaci i suoi sforzi.

In ugual modo ei sembra nella musica riguardar come romantico l'armonia, in opposizione alla melodia che è tutta classica ed antica. E qui riman pure a chiarire se il passaggio dalla melodia all'armonia, il quale non è forse che quello dal semplice al composto, indichi un progresso o un cangiamento; e se

sopra tutto le cagioni romantiche sien mancate alla sola musica per sì lunga serie di età; poichè finalmente il lusso dell'armonia non è di vecchissima data; e anzi venne in favore quando i principii di cavalleria, di onore, di amore e di religione avean perduta gran parte di quella vergine energia che ne' mezzi tempi lor fe' operare prodigi. Nè fu del tutto generale: Paesiello, le cui ceneri sono ancor calde, e che colla Nina fece quel che fe' Tasso coll'Aminta nella poesia pastorale, abbondava più di melodia che di armonia. Ma il critico cita il nome di Rousseau, obbliando ad arte di citarne le parole: e veramente ignoro in qual senso l'opinione di quel sagacissimo ragionatore possa favorire il di lui assunto. Rousseau si esprime ne' seguenti termini.

« Quando si pensa che de' vari popoli della terra, i quali tutti hanno una musica ed un canto, gli Europei sono i soli che abbiano un'*armonia*, cioè degli accordi, e che trovino piacevole questa mistura: quando si pensa che il mondo ha durato tanti secoli senza che alcuna delle nazioni le quali an coltivato le belle arti abbia conosciuta quest'armonia; che niun animale, niun uccello, niun essere nella natura produce altro accordo che l'unisono, o altra musica che la melodia; che le lingue di Oriente sì musicali e sì sonore, e l'udito greco sì dilicato, sì sensibile ed esercitato con tant' arte, non an mai guidato que' popoli voluttuosi e passionati verso la nostra armonia; che senz' essa la loro musica aveva effetti così prodigiosi, mentre con essa la nostra ne ha di così deboli; che finalmente era riserbato a popoli del Nord, i cui organi duri e grossolani son più tocchi dallo scoppio e dal fragore delle voci che dalla dolcezza degli accenti

e dalla soavità delle inflessioni, di fare questa grande scoperta e darla per principio a tutte le regole dell' arte: quando, io dico, si esamina tutto questo attentamente, è ben difficile il non sospettare che tutta la nostra armonia non sia che una invenzione gotica e barbara, di cui non mai ci saremmo avvisati, se fossimo stati più capaci di sentire le vere bellezze dell' arte, e la musica veramente naturale ».

Risulta dall' autorità di questo filosofo che l' armonia è tutta d' invenzione moderna. Ma se una invenzione, per ciò solo che è moderna dee ricevere il nome di romantica, non so chi possa vietarci di conferir questo epiteto anche a quella della bussola, della stampa e del telescopio. E il nodo s' inviluppa maggiormente nel riflettere, che l' origine probabile dell' armonia vien riferita nell' indicato passaggio al gozzo ed all' udito mal conformato degli Unni e de' Vandali. Ora Schlegel ammette per falsa o per vera questa opinione? Nel primo caso era inutile di citar l'autorità di Rousseau, se già non fosse per combatterla; del che egli non si è punto impacciato. Nel secondo, dovremo noi forse credere alla possibilità che non la cavalleria, l' onore, l' amore e la religione, bensì l' udito e il gozzo mal conformato de' Vandali e degli Unni abbian dato opera al genere romantico in quanto a musica? Chi si sente il coraggio di trarre altre applicazioni da questa dottrina, le tenti pure a sua posta.

Ma se le cagioni a cui si attribuisce l' origine di sì vantata diversità, sono immaginarie, i termini su cui quella diversità si fonda, sono essi stessi chiariti con maggior precisione? Schlegel rinviene altrove l'occasione di riassumerli per altro aspetto. — « Le belle

arti, dic' egli, e la poesia degli antichi non ammettono mescolanza di cose eterogenee: il genere romantico per lo contrario si compiace a ravvicinar del continuo le cose più opposte. In esso la natura e l' arte, la poesia e la prosa, il serio ed il giocoso, la rimembranza e il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, il divino e il terrestre, la vita e la morte si accozzano in uno e si confondono intimamente. Gli antichi legislatori trasmetteano la dottrina ed i precetti che doveano dirigere la vita umana, in ritmi misurati; e Orfeo, il primo di coloro che incivilirono l' umana stirpe, acquistò con questo la sua favolosa celebrità. Le belle arti e la poesia degli antichi possono esser considerate per così dire come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della savia e ben ordinata legislazione di un mondo ideale. La poesia romantica per l' opposto è l'espressione di una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione unica, e fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos ».

A questo torrente di antitesi eloquentissime, che si succedono a guisa di oracoli tenebrosi, laddove più si attendea una chiara e pretta dimostrazione di fatti, chi non sarebbe tentato di torre a prestito la frase di uno scrittor celebre, e dire al critico, *citoyen, tâtez votre pouls!* — Non so da prima come assimilandosi la poesia antica alla rivelazione armonica della ben ordinata legislazione di un mondo ideale, possa poi questo mondo ideale medesimo non altrove rinvenirsi che nella ilarità, nella sensualità, e in quel fuggitivo presente che per la fantasia è pari al punto matematico, di cui tutti parlano senza che alcuno sappia dove si trova. Ma dicendosi che il genere romantico

riunisce la natura e l' arte, la poesia e la prosa, il serio ed il giocoso, etc., dobbiamo noi intendere che negli antichi era natura senz' arte o arte senza natura? Che la prosa mista alla poesia ne' romantici sia la prosa del pensiere o la prosa del linguaggio? Che il giocoso giunto al serio sia il giocoso dell' azione fondamentale o quello de' caratteri che vi si aggruppano intorno con diversa tempra per promoverne lo scioglimento?

Nella dottrina del critico queste ultime espressioni debbono dunque riferirsi allo sviluppo de' particolari e non al fondo degli orditi: poichè altrimenti sarebbe difficile il concepire in che mai consista una tragedia tendente a suscitar commozioni di terrore o di pietà, ove l' azion fondamentale sia scherzosa, e il pensiere che vi domina, prosaico. E in questo caso tutto quel corredo di antitesi importa fra classici e romantici differenze, non di poesia ma di materia, non d' idea ma di esecuzione, non di generi ma di gradi. Che i romantici tirino poi le loro opere dal seno del caos, a far contrasto coi classici che le tirano dal seno dell' ordine; che gli uni riuniscano la vita e la morte, a far contrasto cogli altri presso i quali vi ha forse vita senza morte, o morte senza vita, ciò può esser verissimo e luminoso; ma io ne taccio, perchè sento la mia insufficienza in poterne penetrare il significato.

Questo a me sembra irrepugnabile, che a malgrado di sì potenti sforzi l' indole della poesia romantica, considerata come di genere assolutamente opposto alla classica, rimansi tuttavia nel buio, e per conseguente vaga ed incomprensibile ad ogni spirito retto la distinzione ammessa con tanta pompa di

preliminari fra le due scuole. Ed ho voluto talvolta supporre che in quanto a me ciò dipendesse da un difetto intrinseco anzi della mia mente che della dottrina in sè medesima: quando imbattendomi in diversi moderni scrittori, mi sono avveduto di aver compagni di non comune autorità. E siccome osando io citarne di francesi o d'italiani, questi non sarebbero di alcun peso nell'animo prevenuto di Schlegel, mi giovi rivolgermi agli Alemanni, ed esaminar brevemente le opinioni su quest'oggetto di due soli fra essi, il primo de' quali è il di lui proprio fratello Federico Schlegel. La confusione che questo per altro valente ingegno apporta, senza volerlo, nel sistema sin qui combattuto, e ch'ei pur si proponeva di difendere e di chiarire, può nettamente rilevarsi dal seguente passaggio, in cui égli si è industriato di determinare ciò che chiama la natura del genio romantico.

« Indipendentemente dalla sua intima relazione colla vita, ciò che distingue questo genere, come poesia vivente di tradizione, dalla semplice poesia allegorica di pensieri, è il sentimento d'amore che vi domina col cristianesimo e pel cristianesimo, dove la stessa sofferenza non appare se non come un mezzo di glorificazione. Il serio tragico dell'antica teogonia de' tempi pagani si risolve in uno splendido gioco dell' immaginazione, per la manifestazione del quale si scelgono tra le forme esterne dell'esposizione e del linguaggio quelle che rispondono meglio al sentimento di amore interno e al gioco dell' immaginazione. Il romantico non designando in questo senso che la vera bellezza ed il vero pensier cristiano, bisognerebbe a parlar propriamente che ogni poesia fosse romantica. Nel fatto, il genio romantico non è per alcun modo

in contraddizione con ciò che è antico e veramente antico. La tradizione di Troia e i canti di Omero sono interamente romantici. È a dirsi lo stesso di ciò che vi ha di veramente poetico ne' poemi indiani, persiani, e negli antichi poemi dell' Oriente e del Nord. Questa scuola del Nord e le sue poesie non si distinguono da ciò che è veramente romantico, se non per un grado minore di bellezza cristiana e per una immaginazione meno regolata: ma laddove la vita più alta è riguardata ed esposta con sentimento e con un entusiasmo profetico, vi si veggono uscir fuori alcune scintille di quell'amor divino, di cui il centro e l'armonia non si trovano per noi che nel cristianesimo. Delle tenui manifestazioni di questo sentimento sono disseminate e sparse anche nei tragici antichi, non ostante la maniera cupa e lugubre ond'essi ravvisano l'universo. L'amore interno scoppia da per tutto in nobili caratteri, anche in mezzo a errori e a vani fantasmi. In Eschilo e in Sofocle non è solamente l'arte che è grande ed ammirabile, ma è altresì la loro intenzione e lo spirito da cui sono animati. Non è dunque ne' poeti dell' antichità pieni d'immaginazione, ma in coloro che sono dotti e studiati che manca il romantico. Così il romantico non è opposto affatto a ciò che è antico, ma solamente a ciò che noi abbiamo falsamente stabilito sotto questo nome, a ciò che non è se non imitazione delle forme degli antichi senza il menomo amore interno: come dall' altro canto il genere romantico è opposto al genere moderno, cioè a quel genere che vuol fondare tutta la sua influenza sulla vita, rannodandola interamente al presente, e rinchiudendosi nella realità; in modo ch'esso non potrebbe evitar

di cadere sotto il giogo de' tempi e della moda, per quanto fosser pure le intenzioni e la materia ».

Ignoro se a ciascuno sia facile il conciliar le parti di questo ravviluppato passaggio, tanto da coglierne un senso intero e compiuto. L'autore sembra innanzi tutto riguardar come poesia vivente di tradizioni quella de' moderni romantici, e come poesia allegorica di pensieri quella de' classici antichi: e intanto basta il più leggiero esame a convincersi che le creazioni di Dante, ben sicuramente moderno, rappresentano in gran parte una continuata poesia allegorica di pensieri; e le creazioni di Omero, ben sicuramente antico, rappresentano in parte ancor più grande una poesia viventissima di tradizioni: poichè l'uno spazia ne' più incomprensibili misteri intorno a Dio ed all' umanità; e l'altro non fa che narrar con fiorite immagini quanto era già nella memoria degli uomini intorno ai fatti ed alle conseguenze della guerra di Troia. A dir vero, l'autore sforzasi di spander vivissima luce, se non nelle cose, almeno nella sua maniera di concepirle, allor che dice in termini aperti che il genere romantico si distingue dal classico per quel sentimento di amore interno che per l'influenza del cristianesimo potentemente vi domina: ma quella luce si converte subito in tenebre foltissime, allor che soggiugne che le tragedie greche abbondano anch' esse di questo amore interno, e che i canti dell'Iliade sono interamente romantici; perchè mette il lettore nella crudele alternativa o di credere che Omero e Sofocle fossero cristiani, o di conchiudere contro la massima dal critico stabilita, che vi abbia pure una poesia romantica indipendente dal cristianesimo. È altro allora il sistema di Federico

Schlegel, che un edificio senza armonia e senza base?

È certo a ogni modo, che i due illustri fratelli sono in pienissima discordia fra loro; e salvo le gentili espressioni e i modesti elogi, l'uno mostra di non consentire affatto nelle dottrine dell'altro: il che non sarebbe avvenuto, ed è ciò solamente che m'importa di osservare, se realmente quelle dottrine fossero state corredate da qualche apparenza di verità. Guglielmo pone che gli antichi ravvisavano l'universo da un aspetto ilare e sensuale, e che tutta la loro poesia era chiusa nei limiti del presente: Federico asserisce che gli antichi ravvisavano anzi la natura da un aspetto cupo e lugubre, e che il rannodar la vita al solo presente è il biasimevole difetto in cui caddero spesso i poeti moderni. Il primo, dando risalto a mille opposte qualità, traccia con mano ardita ed autorevole una profonda linea di separazione tra i moderni romantici e i classici antichi: il secondo, riconoscendo solo in essi una cotal differenza di gradi, sostiene con voce non meno autorevole ed ardita, che non vi ha in sostanza fra loro alcun positivo contrasto; e colloca Omero alla testa de' romantici. Ad accrescer gl'impacci, quest'ultimo soggiugne che il conio romantico non manca in realtà agli antichi, bensì a quei fra' moderni che solleciti ad imitar le forme degli antichi, non sanno punto imitarne l'anima. Ciò è ben possibile: ma invece di dire che alle opere di costoro manca il conio romantico, perchè non far uso del comun linguaggio de' secoli, e dir che in essi manca ingegno, spontaneità e bellezza? Era dunque per sostituir de' nuovi a de' vecchi vocaboli che si è voluto stordir l'Europa con tante alambiccate astrazioni?

Dopo Federico Schlegel apparve Menzel, scrittor lodatissimo e tuttavia vivente, il quale nella sua ingegnosa opera di recente pubblicata intorno alla letteratura tedesca, accoglie anch'esso, come per consuetudine cui oggi non è più lecito di allontanarsi, quella famosa distinzione fra le due scuole; nel visibile scopo d'indagar le vie onde vennero amendue promosse con più o men di credito in Alemagna. Se non che nell'introdursi all'esame della seconda, ei fermasi attonito ai primi passi, come viaggiatore che imprende a percorrere ignotissime regioni; e prelude irresoluto in queste notabili parole: « Or lasciando la scuola antica per passare alla romantica, noi incontriamo su questo cammino una strana difficoltà: non si sa esattamente ancora quel che debba intendersi per poesia romantica ». La confessione a dir vero è ingenua, e abbastanza scoraggiante dopo tanti anni di strepito. Nel chiamar francamente *strana* quella difficoltà, Menzel fa trasparir la sorpresa da cui è investito nel veder che la storia delle lettere non ancor ne possegga lo scioglimento: e ciò prova che le sottili elucubrazioni di coloro i quali credettero scorger le cose con matematica evidenza, non riuscivano a lui nè sufficienti, nè giuste, nè chiare: non è quindi meraviglia se altri di men veloce ingegno si trovi a ragion più forte in un caso identico. Ma nel voler dissipare quelle nuvole incantate, fu egli stesso più felice de' suoi predecessori?

Il merito veramente insigne di Menzel è di non perder mai d'occhio il lato morale delle quistioni ch'egli agita; quasi nulla in letteratura sia più importante per lui quanto il considerar l'influenza che essa esercita in danno o in vantaggio de' costumi: ed

è metodo che rende cara la lettura de' suoi scritti ad ogni anima bennata. Rincresce nondimeno il vedergli spesso adottar con troppa sicurezza opinioni di cui non sembra ch'egli abbia dato a sè stesso alcun minuto conto; poichè trascura di esporre i motivi per cui le reputa vere, e toglie quindi a chi ne dubita ogni mezzo di abbracciarle per libero convincimento. Tali sono a cagion di esempio quelle che spiegano l'indole del Destino col contrasto della libertà e della necessità, di cui tenni proposito nel precedente capitolo: tali ancor quelle che accattando stentate analogie dalle arti del disegno, pretendono ravvisar nelle produzioni della poesia un carattere statuario e pittoresco, di cui dovrò favellare a lungo nel capitolo seguente. In simil modo ei piacesi le più volte a dipingere più che ad esaminare; e i suoi giudizi si risolvono allora in una serie di ritratti che allettano per la vaghezza delle tinte, ma non rischiarano molto sulla verità degli oggetti: poichè all'ufficio di critico gli fan sostituire senza ch'ei se ne avvegga, quello di poeta, ed ai ragionamenti severi un linguaggio scintillante di antitesi e di metafore.

Menzel dunque ammette tre diversi generi di poesia, che a niuno, secondo lui, può esser dato confondere: l'*antica*, di cui furono autori i Greci; la *romantica*, appartenente di dritto al medio evo; la *moderna* finalmente, introdotta in Europa verso tempi a noi più prossimi. Noto di passaggio ch'ei sembra riguardar quest'ultima come una specie d'infelice impasto, formato con apparenze di novità dalla imitazione artificiosa delle due prime, e derivante più dalle riflessioni di una perspicace intelligenza che dagl'impeti di una immaginazione spontanea. Vi ha forse un

gran fondo di verità in questo particolar giudizio, e mi sarà uopo di favellarne altrove più tritamente. In quanto alla poesia romantica di cui è qui propriamente oggetto, dopo aver discorse rapidamente le svariate e incomplete significazioni onde altri si avvenne a concepirla, ei congegna nuove guise di espressione per dir presso a poco le medesime cose; e la fa consistere in certo che di *meraviglioso* e di *segreto* che sta, dic'egli, in opposizione colla *chiarezza* della poesia antica, e riconosce una origine tutta religiosa; perchè fondasi sulla fede nel soprannaturale, e in tutto ciò che trovasi collocato di là dai sensi; e quindi si lega intimamente al cristianesimo.

Non so ravvisar da prima, nè ciò ch'ei si voglia intendere per *segreto*, poichè ogni poesia importa una espansiva rivelazione dell'anima; nè come la *chiarezza* possa far preciso contrasto col *meraviglioso*, se già non si prenda quest'ultimo vocabolo a stretto sinonimo di confuso e di oscuro. A ogni modo chi non direbbe, che, ammesso per vero il contrasto, il critico miri a dedurne che la poesia antica, rivestendo carattere di chiarezza, sia da tenersi tanto più spoglia d'ogni specie di meraviglioso in quanto non legasi affatto al cristianesimo? E nondimeno questa interpretazione, che sembra risultar sì facile dalle citate frasi, è da lui poco appresso implicitamente smentita. « La poesia antica, ei soggiugne, tirò il meraviglioso della religione dal cerchio delle cose naturali; la romantica fece dello stesso cerchio delle cose naturali certo che di meraviglioso e di mirabile ». Questa sentenza non è in fondo che un gioco di parole astratte, che una di quelle splendide antitesi di cui tanto si compiacciono gli Alemanni: per me torna lo stesso;

non essendo men vero ch' essa contraddice alla sentenza precedente: poichè se la poesia antica avea pur essa un meraviglioso attinto da idee di religione, quest' ultimo non si oppone alla chiarezza, e non è proprietà esclusiva della sola poesia romantica. Ov' è più allora la distinzione per lo innanzi sostenuta?

L' autore assume che questo meraviglioso inerente alla poesia romantica si può scoprir dai poeti in cinque sorgenti diverse: 1.° nell' indole degli avvenimenti; 2.° nell' altezza de' caratteri; 3.° nello spettacolo dell' universo; 4.° nelle dottrine cattoliche; 5.° nella tempra nazionale de' popoli. Siccome egli parla della poesia in generale, ed io della sola poesia drammatica, la terza di queste cinque sorgenti del meraviglioso esce della sfera delle mie ricerche; poichè la tragedia intende a ritrarre sulla scena le vicende dell' uomo e non lo spettacolo dell' universo. Inutile mi è altresì la quarta, perchè indica differenze di materia e non di genere; tanto più che non potendo essa eccitar simpatie che ne' soli cattolici, il critico la sfata egli stesso come da meno, o sia come destituta d' ogni pregio di universalità. Non mi è alfine di alcun bisogno l' occuparmi della quinta, convenendo egli che i Greci furono anzi i primi a trarne grandissimo partito, e ad imprimere stampa eminentemente nazionale alle loro poetiche produzioni: onde con una espressione abbastanza singolare dice anch' egli che quei classici erano in ciò essenzialmente romantici. Riman dunque ad esaminare se il meraviglioso che si cava dagli avvenimenti e dai caratteri poetici fosse veramente sconosciuto agli antichi.

A chi giova cercar lo scioglimento di una quistione nelle verità più universali, deve innanzi tutto

riuscir difficile il comprendere, come un teatro che ha desto un sì costante e vivo entusiasmo in tutti i secoli, potesse altrimenti produrre questi effetti che per l'abbondanza del meraviglioso nella pompa degli avvenimenti e nella forza de' caratteri: poichè le grette combinazioni di casi volgari e le scarne dipinture di uomini volgarissimi che vi si possono trovar soggetti, sono incapaci di accendere e di portar tant'alto la fantasia degli spettatori. Nè vorrò al certo ricalcar le vie di già battute, e aggiugner nulla di nuovo a quanto dissi intorno alle prodigiose doti della immagine fondamentale che i Greci si tolsero a germe dei loro componimenti in questo ramo di poesia; doti che sparirebbero, ove non fossero temprate di quel meraviglioso che lor conferisce grandezza e risalto. Riserbandomi dunque di estenderne altrove gli sviluppi coll'analisi particolarizzata di quel teatro, mi restringerò qui a citare un passaggio dello stesso Menzel, il quale mi sembra efficacissimo a dar da sè solo un' ultima per ora e luminosa prova del fatto che ho impreso a stabilire.

« Nella tragedia antica, dic'egli, il Destino era inesorabile, ferreo, veramente sublime, terribile e degno della nozione che noi dobbiamo avere del fato imperscrutabile. Esso stava come eterna necessità in opposizione alla libertà che contrasta col cielo, e la misura della sua sublimità stava nell' altezza e nel merito dell'eroe. Quanto più libero, grande e divino era l'eroe, tanto più vigorosa, profonda e santa era la potenza che lo soggiogava. Il combattimento degli eroi contro il Destino era l'idea fondamentale della tragedia; e il Destino che certamente in sè rimane insuperabile e sempre uguale a sè stesso, dovea ricevere

dalla energia della resistenza e del valore della sua vittima una grandezza relativa, la sola che gli convenga nella poesia. Il criterio della tragedia stava dunque nella libera volontà, nella forza e nel merito intrinseco dell'eroe. Quanto più grande e meritevole era l'eroe, tanto più potente era il Destino, tanto più sublime il combattimento, tanto più nobile la poesia. L'eroe colla sua resistenza formava la misura della composizione ».

Che il Destino de' Greci rappresentasse tutt'altro che la necessità in contrasto col voler libero dell'uomo; ch'esso costituisse, non l'idea fondamentale della tragedia, bensì il poetico nodo che raccoglieva in un sol gruppo e trasportava nelle regioni dell'immensità le accidentali e disastrose rivoluzioni della vita in cui unicamente quella idea era riposta; sono dottrine che io confido aver nettamente rischiarate altrove. Ma sia pur dato a ciascuno l'interpretare i fatti a suo modo: domando; si può con più brevi parole di quelle adoperate da Menzel rilevar l'esistenza del meraviglioso che ad un tempo anima e governa gli avvenimenti e i caratteri del teatro antico? E dove ne rinverremo di più straordinario ed efficace, se quei caratteri e quegli avvenimenti, tali che il critico ce li pone sott'occhio nel loro ideale disegno, debbono per amor di sistema supporsene privi?

I comenti sono superflui quando i fatti ed il buon senso ci menano da sè soli e direttamente alla scoperta del vero. Nè stimo potersi trarre da sì laboriosi e complicati esami, se non quest'unica ed irrepugnabile induzione, che determinandosi il meraviglioso a principio vitale della poesia romantica, essa non ci riesce da questo aspetto diversa in nulla dalla

classica, la quale se ne mostra pure doviziosamente fornita; e che sino a quando altri dati meno fantastici ed arbitrari non ci vengono addotti dagli eruditi, le tante elucubrazioni onde si è procurato di stabilir la differenza che passa fra le due scuole, non ci somministrano sin oggi se non la prova evidentissima, che, ad eccezione di quella che si riferisce alle forme ed alla varia intensità degli sviluppi, non vi ha realmente alcun' altra specie di essenzial differenza fra loro. E questa prova è a dì nostri convalidata dalla istantanea conversione degli stessi critici alemanni, i quali non più indugiando a scorger tutto l'assurdo delle nuove dottrine fra essi nate su tale argomento, non sembrano ormai d'altro solleciti che di temperarne il senso con mille interpretazioni e sottigliezze, perchè la gloria della lor patria letteratura non rimanga esposta più oltre al ridicolo di averle sì a lungo sostenute.

# CAPITOLO IV.

## DELLE DOTI PLASTICHE O PITTORESCHE, RAVVISATE DAI CRITICI NELLA TRAGEDIA.

**Dottrina di Hemsterhuis intorno a ciò che distingue la pittura dalla scultura. — Partito che ne ha tratto Schlegel, supponendo la poesia classica ispirata da genio statuario, e la romantica da genio pittoresco. — Inesattezza di questo avviso: relazioni di latitudine decrescente in cui si trovano per natura collocate l'una presso l'altra l'epopea, la tragedia, la pittura e la scultura. — Ordine ascendente onde queste diverse arti s'ispirano fra loro, secondo la varia estensione dello spazio in cui esse rispettivamente si aggirano. — Cenni su due quadri del Poussin e del Girodet, dati a prova di questo fatto. — Altri argomenti desunti dalla possibilità per lo spettatore di supplir da sè a tutto l'invisibile nelle arti poetiche, e dalla impossibilità di fare altrettanto nelle arti del disegno. — Il Laocoonte del poeta esaminato in parallelo col Laocoonte dello scultore. — In qual senso è da intendersi che la poesia possegga la facoltà di dipingere. — Teoria di Schlegel fallita nell'applicazione, per aver creduto scorgere nell'arte del poeta che immagina e detta una tragedia, quel che unicamente appartiene al mestiere degli attori che la rappresentano sul teatro. — Minuto esame di questa differenza. — Falso paragone fra un'epopea e un basso-rilievo, fra una tragedia e un gruppo di statue. — Digressione particolarizzata sulle unità di tempo e di luogo.**

Piacque ad Hemsterhuis di asserire, che i pittori antichi erano troppo scultori, e che per l'opposto gli scultori moderni son troppo pittori. A ben comprendere il senso di questa massima, bisogna indagar brevemente qual fosse la maniera di vedere di questo filosofo su tale obbietto. Egli assume che le bellezze

nelle produzioni della scultura risaltano da tutt' i lati e in tutt' i loro possibili profili; per cui non altro conviene a questo ramo dell' arte, che la maestà delle forme e il riposo delle abitudini; mentre poi l' espressione de' movimenti e degli affetti è propria esclusivamente alla pittura che soggiace a condizioni diverse. Partendo da questo principio, egli osservò nei moderni scultori molta industria in esprimere affetti e movimenti; e ne trasse la conseguenza che fossero troppo pittori: credè scorgere ne' pittori antichi molta cura in dar calcati profili e forme riposate alle loro figure; e ne trasse la conseguenza che fossero troppo scultori.

Che il Socrate batavo sentisse la poca chiarezza e la poca precisione di una simil dottrina, lo dimostra il partito infelice a cui ricorse per allontanare una obbiezione ch' ei fece a sè stesso. Poichè prevedendo colla sua ordinaria sagacità poterglisi domandare se il Laocoonte e l'Anfione mancassero in realtà di movimenti e di affetti, egli per non impacciarsi a lungo intorno ad un nodo difficile a sciogliersi, lo tagliò arditamente, e disse che que' due celebri gruppi di statue dell' antichità appartengono più alla pittura che alla scultura. Disserti chi può su questo singolare aggregato d' induzioni e di premesse. Quel che importa di notare si è che in sostanza ei reputa biasimevole che uno scultore usurpi le proprietà del pittore, e che un pittore usurpi quelle dello scultore: in ciò ragiona da savio, e ne allegheremo più giù le prove. Del resto quella sua opinione, qualunque siesi, è riferita unicamente alle arti del disegno, e par dettata senza la menoma intenzione di fondarvi sopra un sistema.

Intanto Schlegel, affrancandosi dell' autorità di Hemsterhuis, e trasportando alla poesia un giudizio che nelle stesse arti del disegno è abbastanza equivoco, prende occasione di stabilire un'altra essenzial differenza fra i classici antichi e i moderni romantici; ed afferma che la tragedia tien più della scultura ne' primi, più della pittura ne' secondi; da che a suo credere il genio statuario ispirava gli uni, mentre il genio pittoresco è il solo che ispira gli altri. Il lettore che si fermasse alle prime impressioni, stupirebbe al certo in udire che la tragedia di Sofocle fosse priva di affetti e di movimenti, e quella di Shakespeare priva di riposate attitudini e di maestose forme; essendo questa la sola conclusione ch'ei subito trarrebbe, confrontando e congiungendo insieme le idee di Schlegel a quelle di Hemsterhuis. E forse con magnanima indulgenza passerebbe la spugna su quella comparazione, riguardandola come introdotta frodolentemente nella stampa dell' opera da qualche bizzarro spirito che volle in tal guisa calunniar l' autore.

Ma nè l'opinione di Hemsterhuis fu esposta intera da Schlegel, il quale anzi la citò mozza per giovarsene a suo modo, nè tutti i lettori poteano esser disposti a rifrugar nell' originale per definirne i termini e sentir la falsità dell'applicazione che volea farsene alla poesia drammatica. Per cui la novità del parallelo abbagliò le menti poco esercitate alla riflessione; e l'Europa non fu rivolta per un momento a contender d'altro che di tragedia-scultura e di tragedia-pittura; e quel che è singolare, non sempre nel senso richiesto dall' inventore di questo linguaggio. Mad. de Staël, nel riassumere i suoi giudizi intorno al teatro di Goëthe, dice apertamente che quelle opere

hanno le belle forme e lo splendido nitore del marmo, ma che ne hanno altresì la fredda immobilità: e rammento aver letto in Londra, in una produzione periodica assai pregevole, che l'Adelchi del Manzoni era *a sculptural tragedy*. Ecco epiteti stranamente applicati a drammi moderni e romantici.

Menzel fe' di più. Non solamente stimò scorgere anch'egli l'impronta dell'arte statuaria ne' classici e quella dell'arte pittoresca ne'romantici; trovò inoltre una poesia ispirata da genio *architettonico*, anteriore alla classica; un'altra ispirata da genio *musicale*, anteriore alla romantica; ed attribuì finalmente a quella de' nostri tempi di essere ispirata da genio *drammatico*. Per buona ventura i secoli fioriti per poesia architettonica e musicale, se pur ve ne furono, non ebbero teatri nel vero significato del termine; ed io son libero da ogni obbligo di favellarne. Ma nel nostro secolo in cui il teatro occupa tanta parte nella immaginazione de' poeti, come potrò favellar di *drammi* ispirati da genio *drammatico?* Attenderò che il pleonasmo sparisca per cura di qualche dotto critico, e mi restringerò intanto ad esaminar di proposito le sole doti plastiche o pittoresche della tragedia; sì perchè l'ho promesso nella Introduzione, ove ho indicata questa maniera di vedere come uno de'primi traviamenti della critica comparata; e sì perchè, ripeto con sincero animo, una opinione di Schlegel non è da dispregiarsi; e quando non si può seguirla, il francamente combatterla è il più nobil segno di rispetto che possa darsi all'autore.

Proponendomi di trattar questa materia e ne'suoi nudi principii filosofici e nella sua intelligibile applicazione ai fatti, siemi concesso di prender le cose un

po' dall' alto, e di adottare alquanto il metodo de' naturalisti, i quali per abbracciar la natura in tutta la varietà de' suoi prodotti si sono saggiamente avvisati di esaminar gli esseri nelle moltiplici differenze e rassomiglianze delle loro qualità sensibili, onde colla guida dell' analogia restino concatenati insieme in un cotal ordine di successione che permetta allo spirito di ascenderne e discenderne facilmente le gradazioni, senza andar mai per salti, o incontrar vôti ne' passaggi da un genere o da un individuo all'altro. Considererò l' epopea, la tragedia, la pittura e la scultura come quattro distinti rami dell' arte; e mi studierò d' investigare quali sieno le precise relazioni ond'essi trovansi collocati l' un presso l' altro, e quale in sostanza il legittimo aiuto che nella sfera de' loro mezzi rispettivi essi possono a vicenda prestarsi.

L' epopea non parla direttamente che alla fantasia: quindi essa non descrive con tratti risentiti se non le sole azioni; ed appena indica sotto indermінati contorni gli esseri da cui quelle emanano; lasciando a chi legge l' arbitrio di gettarli in una forma per rappresentarseli alla mente in una tal quale realità visibile. L' immensità del tempo e dello spazio è per ciò solo aperta innanzi all' epico, il quale passeggiandovi senza ostacoli, or si mostra in persona, e svolto l' inviluppo di grandi avvenimenti, canta in ordine alterno spedizioni, guerre, naufragi, rovine e commozioni politiche d' ogni specie; or si nasconde dietro a' suoi medesimi personaggi, e facendoli agir da sè soli, ne moltiplica all' infinito il numero e le vicende; or cessando lo strepito della tromba, e cangiando tuono e misura, si abbandona ai voli della lirica, alle grazie dell' erotica, ai compianti dell' elegiaca poesia.

Vasta quanto l' universo, l' epopea lo percorre, lo agita, lo comprende; e i suoi prodotti non hanno altre dimensioni ed altre leggi che quelle stesse dell'universo in movimento.

La tragedia non parla alla fantasia che per mezzo de' sensi: quindi per essa la necessità di dar forme aperte e finite agli esseri di cui intende descrivere le più notabili azioni; ed è per ciò solamente che il tragico, escluso egli stesso dalla scena, si trova situato in un elemento che, per riuscir comprensibile ai sensi, è necessariamente men vasto. Ma se egli è astretto a scendere dalle regioni dell' immensità, può almeno disporre a suo piacimento di una sufficiente parte del tempo e dello spazio; se dee restringere il numero e le vicende de 'suoi personaggi, può metterne in mostra di moltiplici condizioni, e non prescriversi limiti se non in quanto gli bisogni ad evitar confusione e disordine; se dee rappresentare esseri visibili, può almeno imprimer loro movimenti continuati, e derivarne una serie di atti successivi che appaghi rapidamente ed animi senza stento le simpatie morali dello spettatore. Le restrizioni che se le impongono e i vantaggi che le restano fan così della tragedia la rappresentazione visibile di uno de' più splendidi episodi dell' epopea.

La pittura, non parlando alla fantasia se non anch' essa per mezzo de' sensi, e del solo senso della vista, oltre alle restrizioni della tragedia ne ha pur altre che le son proprie. Essa descrive esseri visibili sotto forme determinate ed esplicite: ma il tempo, quasi arrestato nella sua corsa, non mette a di lei arbitrio che un solo de' suoi fuggitivi istanti; i corpi, quasi inceppati ne' loro principii di vita, non le

abbandonano che un solo dei loro movimenti diversi. Per quanto l' artista sappia sceglierne di fecondi e propizi, quell' istante è unico, e non ha successioni; quel movimento è isolato, e non ha catena di sviluppi. Lo spazio intanto le rimane, il quale benchè circoscritto, può facilitarle l' introduzione di molti personaggi, che colla varietà delle loro sembianze e coll' armonia della loro collocazione sveglino almeno negli sguardi dello spettatore l'immagine di un movimento che non è nei loro atti. E la possibilità di porre i suoi soggetti in fondo a una campagna abitata o deserta, sotto un ciel puro o tempestoso, e circondarli di tutte le illusioni della prospettiva, è alla pittura di tal merito ch' essa può considerarsi come una delle più belle scene della tragedia.

La scultura infine, partecipando di tutte le restrizioni della pittura, è ancor priva di que' mezzi di cooperazione che conferiscono a quest'ultima, quando non riproduce ritratti isolati, un apparato di pompa, e per così dire di magnificenza teatrale. Sia ch' essa rappresenti un gruppo o un individuo, l' immobilità delle attitudini, la limitazione del tempo a un sol rapido momento, non sono in lei compensate da veruna di quelle circostanze, che attinte dalla natura eterna delle cose, determinano in ampio modo gli accidenti del luogo ove i personaggi agiscono, e dan così risalto e illusione complessiva alle opere della sua rivale. Concentrata in un sol punto dello spazio, spoglia di quel concorso estraneo ma efficacissimo di scene che possano ingrandirne gli effetti in faccia ai sensi ed all' immaginazione, ella rimansi come sottratta al resto dell' universo, e non offre che una delle immagini staccate della pittura.

In quanto a ciò che dissi pocanzi della tragedia, par che Torquato Tasso non sapesse giudicarne altrimenti, benchè lo enunci in una maniera indiretta: ei la riguarda come un semplice episodio dell' epopea, rinchiuso in limiti da poter divenire nettamente comprensibili ai sensi. E mi è gradevole d' invocare la sua opinione, perchè in questo incontro è ingenua e non dettata da cure di vincer lutte filologiche. In una sua lettera al patriarca di Gerusalemme, data in Ferrara il 3 aprile del 1576, egli dice: « Il prologo deve a mio giudizio conformarsi, se non nel nome, almeno nell' ufficio e negli affetti *alla parte dell' epopea che è prima in ordine;* e in esso debbono farsi tutte le narrazioni delle cose passate, se però alcuna particolar ragione nol vieti ». Ma ritornando al parallelo generale, un esempio renderà più aperte le differenze indicate, ove si voglia per poco supporre che l'epopea, la tragedia, la pittura e la scultura si accordino insieme a rappresentar ciascuna dal suo canto la morte di Ettore, tal che si crede avvenuta nella disastrosa guerra di Troia.

L' epico, mettendo in movimento innumerevoli eserciti ed armate, narra le battaglie che con dubbia sorte fan passare or dall' un canto or dall' altro la vittoria; la parte che tutte le divinità del cielo prendono a quella lutta sterminatrice; i danni prodotti dall' orgoglio, dalla gelosia e dalla indomabile discordia de' capi; il cruccio e la ritirata di Achille, che accrescendo i pericoli e i disastri, fan correre il sangue a rivi pe' campi della Troade; la nobile pietà, l' ardire impetuoso e la caduta di Patroclo, onde Achille è ricondotto alle pugne pel desiderio di vendicarlo; lo scontro terribile de' due sommi guerrieri

che sembra far arretrare di meraviglia e di spavento tutta la natura; la fine gloriosa ed infelice del difensore di Troia, e le lacrime di un vecchio re, che prostrato ai piedi dell'uccisore del figlio, ne domanda in grazia il cadavere; i gemiti finalmente, la desolazione e la pompa funebre che accompagnano l'eroe abbattuto al sepolcro.

Il tragico non può trarre alcun profitto da questa immensità di apparato: ei deve abbandonare quelle vaste macchine, restringere la sfera degli avvenimenti a que' soli che precedettero di poco la lutta de' due eroi, e concentrar l'attenzione pubblica nella strepitosa morte dell'un di loro. Ma grande latitudine pur gli rimane per lo sviluppo di tutte quelle passioni che esprimano il cruccio implacabile dell'uno, la generosa resistenza dell'altro, i palpiti e i terrori delle falangi spettatrici; e attenendosi al solo principale episodio che l'epico tratteggiò in mezzo a tanto corredo di moltiplici circostanze, può nondimeno conferirgli tutta la magnificenza e la solennità di cui la scena è capace.

Il pittore è obbligato a stringere ancor di più il cerchio de' fatti, e non potendo che sceglier l'istante in cui l'asta di Achille è già penetrata nel petto del suo valoroso nemico, mostrar questi coperto di sangue e dibattendosi negli aneliti della morte. Ma pur qualche spazio gli avanza per animar quel caso memorabile della presenza de' capi dell'esercito; e indicando in lontananza un campo in tumulto, una città costernata, delle donne accorrenti, dar vivissimo risalto alla sola ultima scena del tragico.

Lo scultore infine, privo di ogni moltiplicità d'individui e d'ogni varietà di avvenimenti, può

appena rappresentare il campione di Troia, il quale agonizzante per l'atroce ferita, mette l'estremo respiro nelle braccia di qualche suo fedele, che in atto di violentissima agitazione lo regge e lo deplora.

Da questa prima serie di considerazioni risulta, che le quattro indicate arti sorelle, mentre tutte si aggirano ugualmente nel campo della fantasia, sono però disposte fra loro, se così è permesso di esprimersi, come altrettante sfere concentriche, di cui l'una chiude l'altra nella sua circonferenza, secondo la rispettiva e gradual dimensione che è stata lor conferita dalla natura. Quindi ciascuna dee sentirsi come spinta sempre a cercar tempi e spazi di là dai suoi particolari dominii per collocarvi con la maggior possibile dignità le combinazioni altissime ch'essa è capace di produrre. Nè vi ha mezzo a pretendere che le arti della poesia, le quali abbracciano l'universo e si estendono fino al mondo degl'intelligibili, abbiano ad invocar l'aiuto dell'arti del disegno che an confini sì determinati e ristretti. Chi ha più, non è mai ricorso per ingrandirsi all'assistenza di chi ha meno.

Si dirà che questo è un considerar la differenza fra le varie arti della fantasia dal solo aspetto della loro materiale ampiezza, e del più o men vasto numero di oggetti ch'esse possono rispettivamente abbracciare; che le arti del disegno an sicuramente nell'ideale della espressione e nella bellezza delle forme corporee de' personaggi di cui riproducono l'immagine, qualche cosa di straordinario che abbondantemente compensa in esse la qui notata deficienza di mezzi, e le colloca in pari, se non pur forse in maggiore altezza che le altre. — Ma procediamo con ordine. Vedremo fra poco e donde derivi questo pregio, il

quale al certo è innegabile, e se in realtà sia dato all'imitazione poetica di trarne alcun utile partito. Limitiamoci a determinar per ora, in continuazione di questi primi paralleli, a quali propriamente delle suddette arti appartenga l'intrinseco ed efficace potere d'ispirar le altre.

Che la tragedia tenda del continuo, senza uscir de' suoi limiti, ad innalzar sè stessa verso l'epopea per irradiarsi della sua luce, lo prova il bel motto di Eschilo, il quale a ciò solo attribuiva gli applausi onde le sue drammatiche produzioni erano accolte in Atene; e quindi piacevasi a non additarle altrimenti se non quai semplici rilievi delle abbondanti mense di Omero. E i Greci che soleano risalire all'Iliade per indagarvi le varie origini della tragedia, intendevano benissimo questa feconda maniera di concepir le cose. Ma essendo arbitra di tanta estensione di tempo e di spazio, come potea la tragedia seguir le tracce della scultura, la quale non ha del tempo che un solo istante, non dello spazio che quanto è necessario a dar sostegno ai piedi delle sue statue? E chi a far l'elogio dell'arte teatrale avrebbe mai detto che le opere di Eschilo non fossero che rilievi delle mense di Fidia?

E non che le arti della poesia possano in nulla giovarsi delle arti del disegno, sono anzi queste ultime che ad ingenerar prodigi an bisogno assoluto di avvicinarsi alle prime. Le opere della pittura e della scultura non consistono in una gretta combinazione di linee e di risalti, di ombre e di luce: senza l'ispirazione poetica, che sola è capace d'infiammar la fantasia e d'invilupparla ne' suoi prestigi, esse non sarebbero che stentate imitazioni di una natura già

morta. Per conseguenza è di tanto men logico il supporre che un poeta sia diretto ne' suoi lavori da genio pittoresco o statuario, in quanto il pittore e lo scultore an d'uopo essi stessi di venire animati da genio poetico per dar prove meravigliose della loro abilità: ed è notissimo che ad esprimere certe idee essi an dovuto ricorrere fino al linguaggio della musica, che è parte integrale di poesia; poichè parlasi dell'armonia di un quadro per dinotare il felice accordo dei suoi complessi, come si parlerebbe dell'armonia di un canto.

La storia inoltre ci ha trasmesso due fatti generali, che son come suggello alla verità di quanto è stato esposto di sopra. Presso tutti i popoli della terra le arti della poesia nacquero e si svilupparono sempre antecedentemente alle arti del disegno: il che è argomento evidentissimo che le prime stanno da sè, procedono indipendenti, e non an mestieri di attender lumi e direzione dalle seconde. Presso que' popoli per l'opposto, ove le arti della poesia non fiorirono mai col dovuto splendore, le arti del disegno non mai giunsero ad alcuna straordinaria eccellenza; il che altresì è argomento che non quelle di queste, ma queste an bisogno di quelle per divenir grandi e perfette. E in che le statue greche sono superiori alle statue egizie, se non nella ispirazione poetica di cui le une abbondano, perchè opere di scultori eminentemente poeti; di cui le altre mancano, perchè opere di scultori senza elevatezza di anima?

Nè la dottrina che io combatto è adoperata solamente a invertir l'ordine onde le belle arti si trovano collocate fra loro sopra latitudini decrescenti e successive: quel che stupisce da parte de' critici è il

volere inoltre far merito alla poesia di tòrre a prestito le sue immagini dalle arti del disegno, come se rinvenirne da sè medesima ella fosse in penuria di facoltà potenti ed intrinseche; mentre si dovrebbe in contrario apporle a biasimo che scendendo dalla immensa sfera ove la natura l'ha esaltata, ella si avvisi di accattar pregi da due arti, le quali sono più in istato di chiederne che di darne. Poichè, ripeto, se è lodevole in chi ha meno il cercar di aggiungere alle proprie e limitate qualcuna delle bellezze di chi ha più, non è certamente lodevole in chi ha più l'obbliar le proprie ed altissime per abbellirsi delle qualità di chi ha meno. A chiarir meglio questo principio, allegherò un particolare esempio, cavato unicamente dalla pittura.

Nella collezione del Louvre si veggono in Parigi due dipinture rappresentanti il diluvio, una del Poussin, l'altra del Girodet. In amendue manifestasi l'intenzione di non ritrarre sulla tela che un solo episodio di quel tristo e memorabile avvenimento. Ma se amendue in quanto alla esecuzione ci riescono a prima vista ugualmente pregevoli, esse ci offrono, in quanto all'idea che vi domina, una diversità notabile; onde tutte le nostre simpatie sembrano piacevolmente concentrarsi per una occulta armonia di affetti nel contemplar la prima, e rincrescevolmente disperdersi per un fenomeno interamente opposto nel contemplar la seconda. E chi attentamente vi medita non può indugiare ad accorgersi che ciò deriva, perchè l'una si nobilita coll'innalzarsi verso arti di un ordine più vasto, l'altro si rimpicciolisce col discendere verso arti di un ordine più ristretto. Eccone in brevi termini la descrizione.

Alla destra del quadro, il Poussin rappresenta in piccole proporzioni un padre ed una madre che tentano un ultimo sforzo per salvar con sè stessi dall' imminente disastro un innocente fanciullo, unico pegno forse delle loro affezioni. Il padre, salito in un'altura, tende sollecito ed ansioso le braccia alla consorte, che da una barca ove si è messa studiasi di porgergli il figlio: e par che la fluttuazione delle acque, percotendo con violenza la barca, impedisca loro di arrivarsi, e li separi nel momento in cui essi più confidano di raggiugnersi. Tutti i loro atti esprimono un sentimento vivissimo di desolazione e di terrore. Sul fondo, in lontananza, alcuni individui che battuti dalle onde, vi si reggono a stenti col nuoto; altri più su, come desiosi d'inerpicarsi alla cima di qualche grand' albero a metà sommerso. Il cielo è avviluppato in foltissime e nereggianti nuvole: le tenebre si diffondono dall'alto con tremenda solennità fin sulla faccia della terra: e quell' aspetto di universale esterminio quasi raddoppiasi alla vista di uno smisurato serpente, che alla sinistra del quadro si trascica lentamente sulla superficie delle acque, come per trovare anche esso la sommità delle montagne che spariscono per gradi in quell' oceano di calamità. Tutto in questa meravigliosa tavola indica la profonda commozione onde la natura è in quell' istante agitata: tutto empie l'animo dello spettatore di silenzio, di costernazione e di spavento.

Il Girodet rappresenta un uomo di grandezza ordinaria, che cerca salvarsi colla sua famiglia da quella medesima general rovina. Egli ha tolto il vecchio padre sulle sue spalle; e arrampicato per una rupe, arriva coll'un braccio il tronco di un albero

di cui vuol farsi appoggio e sostegno; mentre coll'altro tira a sè affannosamente la sposa e due figliuolini per menarli seco sull'alto. Ma nell'istante in cui egli ha già abbracciato l'albero, quello, non reggendo al peso, si spezza; l'infelice crolla, e sembra compreso da una convulsione violenta; la donna piega a quell'urto inatteso, e trae giù tutto il gruppo; sostenendo l'un figliuolino sul petto, mentre l'altro, nel timore di vedersi separato dalla madre, si afferra ai di lei capelli, la riversa indietro, e concorre colla sua scossa disperata a render più inevitabile la caduta di tutti. Questa terribile immagine non è intanto collocata in alcuna conveniente scena che ne sostenga l'orrore colla dipintura di analoghe circostanze. Nuda, isolata, gretta, essa quasi lascia ignorare da qual flagello quei miseri tentino di preservarsi. Dell'acqua si vede scorrere in cima del quadro che si dilaga nel basso, ma senza la menoma estensione di prospettiva, e più rassomigliante allo sgorgo di una marea che alla inondazione di un diluvio. La testa di una donna sommersa scorgesi ai piedi, ma priva di affetto per la nudità dello spazio in cui tutto il dipinto è situato.

Or quale è l'uomo di buon gusto che non ravvisi nel primo quadro l'opera di un pittor-poeta, e nel secondo quella di un pittor-scultore? Il Poussin par che, dimentico del suo pennello, striga l'arpa numerosa di Mosè; ed innalzandosi alla grandezza dell'epopea, canta la distruzione dell'uman genere, agita i cuori di religioso spavento, li trasporta nelle regioni dell'infinito, e pago della vastità della scena, già in sè stessa magnifica e commovente, atteggia le sue principali figure di una nobile semplicità, senza contorsioni, senza impacci, senza caricati colpi di colori.

Il Girodet pel contrario non obblia il suo pennello se non per discendere negli stretti limiti della scultura; e spogliando i suoi personaggi di ogni teatrale apparato, li circoscrive in un sol punto, come se non avesse a modificare che un masso informe di pietra. Quindi volendo acquistare in intensità quel che perde in pompa ed in ampiezza, egli accumula immagini sopra immagini, stenti sopra stenti, e dà forme a un gruppo in cui tutto è duro, forzato e travagliante. Il primo vi anima della viva scintilla di Prometeo, l'altro vi abbatte colla nodosa clava di Ercole.

Non è questo il senso in cui deve interpretarsi la massima di Hemsterhuis, laddove biasima che un pittore usurpi le proprietà dello scultore? E se vien biasimevole ad un pittore il seguir le orme dell'arte statuaria, che per molti aspetti ha dominii comuni colla sua, quanto lo sarà più ad un poeta, che per fare altrettanto abbandoni l'immensità della sua lontana ed eterogenea regione? E nel secondo de' due quadri enunciati vi è anche l'importuno filosofo, il quale viene a turbar l'artista colle sue analitiche riflessioni. Il vecchio del Girodet ha un sacchetto d'oro alla mano; indicante forse che l'avarizia non si stacca dalla età senile nè pure nei più gravi pericoli: idea probabilmente vera, ma fredda e disarmonica in quella circostanza in cui si trattava di tutt'altro che di lumeggiare un carattere morale. Nè l'esempio di Anchise, che tratto sulle spalle di Enea si reca in grembo i suoi Dei penati, gioverà punto a giustificarla: poichè la religione, ovunque s'introduca, è sempre ed altamente poetica; l'avarizia per l'opposto è prosaica, e nel caso in quistione è stolta. In così reo frangente, quel vecchio che sembra andare al mercato, avrebbe fatto assai meglio a tôr seco un mantello.

Preveggo che molte difficoltà debbono insorgere su questa mia maniera di considerar le varie produzioni dello spirito umano: e la principale mi sarà forse indirizzata da coloro i quali, avvezzi a metter l'entusiasmo in luogo della ragione, diranno crucciosi che le antecedenti riflessioni mirano ad invilir le arti del disegno, e specialmente la scultura. Rispondo in generale che io qui espongo fatti e non coordino sistemi. Se quei fatti sono erronei, dee conchiudersi che io li ho male osservati: ma se son veri, non può sensatamente imputarmisi che io li esalti o li degradi a capriccio; poichè in natura quel che è, è; nè le facoltà dell' uomo si estendono fino a cangiar le doti invariabili delle cose. È certo che ciascuna delle belle arti ha uno scopo determinato e de' mezzi esclusivamente propri a giugnerlo; e dall' armonia che dee necessariamente esistere fra questi mezzi e questo scopo, derivano per esse de' limiti più o meno ampi, che a niuna è dato di alterare arbitrariamente, senza cessar di essere quel che la natura ha pur voluto che sia.

E siemi concesso lo affiancarmi su di questo di un' autorità non sospetta. Allor che Schlegel parla con apparenti elogi de' classici antichi, animati da genio statuario, la sua intenzione apertissima è in sostanza di preferir loro in merito i moderni romantici, perchè a suo credere più felicemente animati da genio pittoresco. Diremo noi che in siffatto parallelo abbia egli mirato ad invilir la scultura? Sarebbe ingiustizia il supporlo: egli ha voluto indicar null'altro che la più ristretta sfera in cui si aggira quest' arte. Se non che l'amor del sistema gli ha impedito di scorgere che in faccia alla poesia la pittura non rimansi meno insufficiente che la sua bella compagna; non meno incapace

di prestare ad altre arti de' mezzi di cui non abbonda essa stessa: perchè, non mi ristarò di ripetere, son prive amendue d'ogni successione relativamente al tempo, d'ogni ampiezza relativamente allo spazio; mentre la poesia passeggia nell'immensità, e dispone a sua libera posta del passato e dell'avvenire, dell'universo visibile e dell'universo invisibile.

A formarsi una più precisa idea di siffatti limiti, e chiarir nettamente l'applicazione che ci è utile di trarne pel nostro particolare obbietto, basti notare un'altra importantissima differenza. Le varie arti dell'immaginazione non posseggono indistintamente mezzi efficaci di dar proprietà compiute alle loro opere, in quanto a tutti gli effetti morali ch'esse son destinate a ingenerare in noi: vi ha costantemente in ciascuna di queste ultime qualche cosa di occulto e d'invisibile, a cui siamo noi chiamati a supplire colla reazione del sentimento: sì che in tutte debbesi distinguer sempre ciò che l'artista direttamente vi pone, da ciò che la fantasia dello spettatore, fecondando le prime, vi apporta indirettamente del suo. Sono quasi frammenti di ampie iscrizioni, a cui l'erudito supplisce, meditandone il senso. Ciò è sì vero, che le produzioni dell'arte riescono mute e gelide per coloro i quali la natura o per educazione sono privi di questa facoltà eminente e cooperatrice, onde tutto acquista innanzi all'uomo vita, ingrandimento e perfezione.

Or le principali e più generiche immagini che l'ingegno imita dalla natura, sono le forme, l'espressione, i movimenti e le scene: e benchè queste appartengano tutte ai dominii delle arti, non a tutte le arti è però dato di apertamente ritrarle. Se infatti si

ravvicinano alquanto le sole due che fra le quattro additate arti sorelle occupano gli estremi, si vedrà che nell'epopea le forme corporee degli esseri e l'espressione sensibile degli affetti an bisogno di venir supplite interamente da chi legge o ascolta; poichè il poeta il quale parla direttamente alla sola fantasia, non può che rapidamente accennarle per volgersi tutto alla rappresentazione delle scene e de' movimenti: mentre avviene l'opposto nella scultura; poichè parlando alla vista, e per conseguenza intenta a metter sott'occhio le forme corporee degli esseri e l'espressione sensibile degli affetti, lo scultore dee lasciar supplire a chi vede i movimenti e le scene; non potendo che accennar di passaggio i primi, e rimaner pienamente a supporre le altre.

Questa differenza di poteri, la quale non sembra importare a primo aspetto, se non che in quelle due arti facoltà e bisogni si contrappesano, convalida, benchè in apparenza nol mostri, la distinzione pocanzi fatta, che l'una, per la varietà e moltiplicità degli affetti che è capace di produrre in noi, resta di un ordine più ampio che l'altra: poichè ad esaminarle amendue da presso, può accorgersi ognuno, che nell'epopea lo spettatore supplisce da sè a tutto l'invisibile, mentre non è in suo arbitrio di supplir da sè a tutto l'invisibile nella scultura. È questa l'essenzial differenza che fa d'uopo notare per iscoprir tutto l'assurdo della ipotesi dai critici sostenuta, che la poesia cioè, a dar bellezza e perfezione alle sue opere, possa utilmente ispirarsi del genio della scultura. Ed affinchè questo mio assunto non si tenga per dubbio nell'applicazione, procurerò di rischiararlo evidentemente co' due seguenti esempi.

Che uno scultore rappresenti il Nettuno di Omero nel momento in cui surto dall' oceano apprestasi di andare in Ega. Ei gli darà l'atteggiamento del primo passo a mettere, il quale è in sè bastevole a far comprendere che il Dio è in movimento. Che altro vi aggiungerà del suo la fantasia dello spettatore? Un secondo, un terzo, un decimo passo, se si vuole: ei lo vedrà moversi, scorgerà nel complesso delle sue sembianze una gran sollecitudine di portarsi altrove. Ma per quanto quell'attitudine sia designata con verità, per quanto essa allontani ogn' idea di riposo ed anche di lentezza, è impossibile che lo spettatore, a cui l'immagine di Omero è ignota, slancisi a indovinar colla sua mente che il nume, attraversando con tre soli passi l'immensità, giugnerebbe, toccando appena la mêta al quarto, ai confini dell' universo. Quel movimento, benchè si annunzi rapidissimo e ne accenni de' successivi, resterà sempre indipendente dalla precisa estensione dello spazio che è destinato a percorrere. La facoltà di supplire all'invisibile avrà quindi nello spettatore una latitudine determinata: poichè lo scultore non ha in ciò mezzi efficaci da far nascere associazioni d'idee che trasportino l'anima sino all'infinito.

Che un poeta per l'opposto rappresenti Elena nel momento in cui, uscita della reggia, va sulle mura di Troia per veder l' esercito greco assediante la città. Ei si contenterà di chiamarla bella, bellissima; e con questo semplice epiteto rimoverà da noi ogn' immagine di difformità nella persona di quella donna. Ma senza impacciarsi a descriver minutamente la regolarità, la dilicatezza e lo splendore delle sue sembianze, al che non mai perverrebbe come la scultura, ei potrà

giungere sino ad offrircela alla mente come un angelo di luce, mostrandoci un gran numero di senatori gravi tutti ed impassibili per senno e per età, i quali al solo scorgerla da lungi, al solo imbattersi nella magia di quelle forme credono giustificato tanto spargimento di sangue e tante rovine, per difendere con guerra di reciproco esterminio una bellezza così straordinaria e stupenda. Chi legge questo episodio supplisce immediatamente colla sua fantasia a tutto ciò che il poeta passò in silenzio sull'incantesimo delle fattezze di Elena; poichè questi potè svegliare in esso un'associazione d'idee e farlo trascendere sino a ravvisare in lei un prodigio della natura.

Da ciò risulta, in quanto ai principii, che un poeta il quale reputandosi animato da genio statuario, si avvisi di dare attitudini di riposata scultura alle sue immagini flessibili ed eteree, abbandona un campo vastissimo per chiudersi in altro assai circoscritto; e ripudia l'arte sua propria senza alcuna speranza di giugner veramente ad emular l'altrui. Poichè finalmente, che mai potrà egli tôrre a prestito da quell'arte? Non al certo i movimenti e le scene, la cui descrizione è propria ed inerente alle sue ingenite facoltà, e non può appartenere in niun modo a una opera di scultura: non al certo le forme e la espressione, le quali mentr'egli non potrà mai riprodurre coi tratti particolarizzati che lor conferisce lo scalpello, gli vengono pur supplite dalla fantasia dello spettatore, senza ch'ei troppo s'impacci a delinearle a lungo. Non so se le scienze geometriche abbiano verità più evidenti di questa. Oso poi sostenere in quanto ai fatti, che niun poeta è mai caduto in questa biasimevole stravaganza; essendovi esempi infiniti

di gruppi di statue altamente poetici, ma nè un solo esempio, come più giù vedremo ancor più chiaramente, di episodi di poesia realmente plastici.

Chi non sa che la Grecia dovette il Giove di Fidia all'entusiasmo che eccitò in questo artista la splendida descrizione del Giove di Omero? Ma che Omero non potesse intendere a calcar le tracce di Fidia, ce lo affida, non la cronologia solamente, ma e altresì l'indole specifica della poesia e della scultura: arti fra loro diversissime, di cui l'una si perde da sè sola nell'immensità, mentre l'altra non vi s'innalza se non in quanto il soffio della prima concorre ad animarla. E per ciò appunto i loro effetti sulla immaginazione altrui non sono, nè possono essere identici. Poichè venerazione profonda e religioso terrore spira ugualmente la produzione dello scultore e quella del poeta; nè da questo canto può farsi quistione astratta se l'una sia più o meno eccelsa dell'altra: ma relativamente alle facoltà coopcratrici sveglie nello spettatore, grandissima è la differenza fra un Giove d'oro e di avorio che siede in fondo a un tempio, e quello tutto vita e movimento, che alto nelle misteriose regioni dell'eternità, a un solo volger di ciglio fra tremar l'Olimpo, crollar la terra, e imprimer forte commozione in tutta la natura.

Si dirà che ciò non ostante le arti del disegno hanno delle difficoltà, tanto nella invenzione che nella esecuzione, ben altrimenti ardue che le arti della poesia. Ciò è possibile, quando sopra tutto si obblia che il poeta non debb'esser confuso col versificatore. L'esperienza intanto ne attesta, che per cento pittori e scultori celebri s'incontrano appena dieci tragici eminenti; e per dieci tragici eminenti incontrasi

appena un epico sommo. Io mi fermo a questo fatto che è storicamente irrepugnabile, sia pur qualunque la ragione che lo spieghi. Nè ciò degrada punto la scultura, ma ne indica semplicemente i limiti. Che anzi essa tanto più ha del prodigio, in quanto è obbligata a derivar da pochi mezzi estesissimi effetti, spirando cioè il soffio della vita in un masso di materia inerte: e qui non si parla de' particolari pregi che ciascuno di que' due rami dell'arte può riunire in sè stesso; bensì del campo più o meno ampio in cui il poeta e lo scultore si aggirano a vicenda; per cui vi sono aspetti ne' quali è assurdo il tentar fra le loro opere alcun utile parallelo; e molto più il pretendere che il più ricco tolga ispirazioni e bellezze dal più povero.

Su questo proposito chi chiedesse per esempio di conoscere se il Laocoonte dello scultore sia più o men sublime di quello del poeta, farebbe al tempo stesso domanda sterile ed insensata; non essendovi dati certi di analogia per farne ragionato confronto, e dedurne vere cagioni di superiorità dell'uno sull'altro. Le bellezze nelle varie arti della fantasia sono come le quantità nella fisica, le quali, non praticamente ma filosoficamente parlando, si misurano da per sè medesime, senza bisogno di prender termini di valore da cose dissimili ed eterogenee. Si paragonino piuttosto, non il pezzo di scultura ed il brano di epopea rappresentanti il Laocoonte; bensì le descrizioni di quel terribile avvenimento mitologico, fatte da due poeti, uno seguendo le precise tracce della scultura, l'altro quelle delle sue libere ispirazioni.

La prima, unicamente intenta a riprodurre in versi il rinomato gruppo di statue scoperto in Roma

nel decimosesto secolo su quest'obbietto, ecciterà effetti analoghi, se non pur forse inferiori a quelli che può cagionar la vista del gruppo medesimo; poichè pari a questo la poesia rimarrà fitta ed immobile su di una base determinata; ed anche non desterà se non emozioni tepidissime, per la difficoltà di ritrarre per via dell'udito le qualità che lo scalpello mette immediate e vivissime innanzi agli occhi. La seconda per l'opposto vi trasporterà subito in altri elementi; poichè non mirando a rifare in versi un'opera di marmo, agiterà tutte le molle dell'immaginazione a fin di esprimere una successione di movimenti e di scene; tal che dopo aver descritto il mugghiante sommoversi delle acque dond'escono i due serpenti misteriosi, e lo spaventevole avanzarsi di questi verso le loro vittime, e quell'avvolgersi a spire e stringere e contaminar di velenosa bava le loro membra, metterà il colmo al terrore dello spettacolo con quel *clamores horrendos ad sidera tollit,* onde il disgraziato indovino di Troia facea risonare le circostanti campagne.

Nè si creda che io qui abbia voluto far comparazione tra la poesia di Sadoleto e quella di Virgilio su tal soggetto: poichè Sadoleto, quantunque non mirasse che a riprodurre il gruppo del Laocoonte in versi, lo fe' da poeta; e non si restrinse a imitar col canto quella nobile semplicità e quella grandezza tranquilla nelle attitudini e nella espressione anche de' più atroci dolori, che Winckelman osservò più tardi essere il carattere distintivo di tutt'i capi d'opera della scultura greca; ma operando con quel gusto squisito e quel saper profondo che gli era proprio, aggiunse tratti di vitalità positiva alla storia scolpita

ch'ei ritraeva in carta; e die' pur egli de' gemiti al sacerdote e de' movimenti successivi ai due mostri, che non erano al certo e non esser mai potevano materialmente nella scultura. Ho invece supposto un'altra poesia, la quale non avesse altro merito che quello dell'esattezza nel descrivere il gruppo indicato in tutte le sue visibili condizioni: ed ho inteso provare che dove questa fosse anche stata pregevole per lo scopo che l'autore si proponeva, non avrebbe mai potuto gareggiare con quella di Virgilio, collocata in regioni ove tutta la natura e tutte le facoltà dell'uomo concorrono simultaneamente a conferirle solennità e magnificenza.

So che nel comun linguaggio si è molto usato di chiamar pittoresca una poesia: ma quel vocabolo è da riceversi nel suo vero significato. La poesia, come più volte ho detto, parla direttamente alla immaginazione: l'orecchio che ascolta, l'occhio che legge non le servono se non di organi meccanicamente intermedi; perchè i suoni articolati e i caratteri alfabetici ond'essi trasmettono l'impressione all'anima, sono segni di convenzione destituti d'ogni qualità rappresentativa. La pittura per l'opposto colpisce innanzi tutto il senso della vista; il quale dà positivo aiuto all'arte, trasmettendo l'impressione all'anima sotto più reali e rappresentative apparenze. Avviene intanto spessissimo, che l'immaginazione di colui il quale imbattesi in un lavoro poetico eminente, è talmente scossa dai pensieri vivi, splendidi, efficaci, espressi dal poeta, che apprendendosi ad essi con energia, li slancia al di fuori e lor conferisce corpo e realità come per una specie d'incantesimo; onde i sensi illusi credono allora di vedere in fattura di quadri

quel che non è in fondo se non una serie di pure immagini astratte; e l'entusiasmo che ne deriva all'anima, le fa sembrar disegnate a contorni e rivestite d'ombre e di luce. Quindi si dice volgarmente che quella poesia dipinge.

Ma vuolsi por mente che nell'arte del disegno è l'artista che principalmente dipinge, e lo spettatore vi aggiunge nulla o poco del suo; mentre nella poesia è l'immaginazione di chi legge o ascolta, la quale concorrendo all'opera, delinea e colorisce i pensieri del poeta: sì che il merito di questi non consiste che nel saper mettere ingegnosamente in mano ad altri il magico pennello del pittore. Da questo aspetto, non che il poeta sia da reputarsi animato dal genio della pittura, come principio d'ispirazione venutogli da un'arte indipendente ed estranea, è desso anzi che fa nascere in altre fantasie imitatrici la primitiva idea di ridurre a forme apertamente sensibili e di fermar sopra solide materie col mezzo del pennello quelle sue immagini del tutto intellettuali: sì che l'invenzione stessa della pittura è da lui realmente, se non fatta in pratica, indicata in teoria. E son convinto che ovunque non si mostri alcun grande poeta, il quale colla vivacità de' suoi canti inizii questo movimento d'imitazione visibile, l'arte della pittura dee restarsi necessariamente o ignorata o incapace di rilevar sulla tela portenti di vita e di espressione.

Chi può dire quanti fantasmi di Dante fermentassero tumultuosi nello spirito di Michelangelo, allor ch'ei dipingeva il giudizio universale sulle pareti del Vaticano? Chi può dire che nell'idear quella sua meravigliosa tavola della Trasfigurazione di Cristo, Raffaello non avesse presente la rimembranza di

quell'arcana Beatrice, la di cui bellezza, secondo ch'ella ascendea di cielo in cielo, si accresceva trasmodandosi di là da ogni umano concepimento in guisa che a Dio solo era serbato di pienamente goderla? Un pittore inglese di ardentissimo ingegno era usato di legger sempre le tragedie di Shakespeare, e le impressioni in lui prodotte dalla ferrea tempra de' più eminenti fra i personaggi drammatici del poeta, lo agitavano talvolta in modo che trovandosi di notte nella sua stanza di lavoro, gli parea veder delle figure formârglisi lentamente innanzi agli occhi; ond' egli attonito esclamava — Ecco la testa di Coriolano.... ecco quella di Macbet!.... e correndo alla matita, le ritraeva rapidamente sulla tela, come da viventi modelli che se gli posassero davanti: tal che spesso insorgea timore nella sua famiglia, ch' ei fosse traviato da subito delirio. Oseremo noi dunque invertir l' ordine vero di successione onde le belle arti prendono origine nella fantasia dell' uomo?

Nè l' enunciato fenomeno è poi così straordinario da doversi tenere per impossibile: e valgami di trarne prova da ciò che sembra più disgiunto dal soggetto in quistione. I volgari racconti intorno ad apparizioni di ombre non partono sempre da impostori, intenti con quei sognati prodigi a soggiogar gli spiriti. Uomini semplici e di buona fede an potuto realmente vederne in momenti di fantastiche illusioni: e negandosi giustamente che quelle fossero esistenze vere, non può con pari giustizia ributtarsi sempre la testimonianza di coloro i quali senza alcun malvagio scopo assicurano aver veduto qualche cosa che ne serbava le apparenti forme: poichè la mente accesa può talvolta offrire allo sguardo delle figure che certamente

la sola illusione genera, ma di cui nondimeno i sensi sono evidentemente colpiti. Il carattere di Bruto ci affida ch' ei non era fatto per narrar favole. Egli vide positivamente lo spettro, udì le sue minacce, e gli rispose con quella imperturbabile fermezza che è propria di chi rifiuta vita per libertà. Se non che non facea mestieri dei dialettici argomenti di Cassio per convincere quell' ultimo romano che un tal fantasma non era se non la creazione istantanea di un' anima costernata dai più terribili auspicii. Bruto stesso ne convenne e ne sorrise amaramente.

Or un poeta il quale sappia mettere il suo lettore in tale stato di effervescenza morale ch' ei si rappresenti in forme visibili al di fuori quel che al di dentro di sè stesso lo agita potentemente, è in realtà un poeta che dipinge: nè in ciò gli è uopo di apprendere per altre vie quel che è inerente all' arte sua propria. Da questo potere dell' immaginazione derivasi anzi il vantaggio della più grande popolarità che ha la poesia sulla pittura. L' attività è il principio costitutivo della umana esistenza; e lo spirito corre di preferenza e si apprende a quelle cose nelle quali gli è più facilmente dato di esercitare questa sua prodigiosa facoltà. La pittura obbliga innanzi tutto a sentire, la poesia obbliga immediatamente ad operare: nella prima l' immagine passa bella e formata nell' anima, la quale per piacervisi non dee dal suo canto che aprirsi ad accoglierla: nell' altra quella immagine stessa non giugne all' anima che sotto figura eterea; onde colui che se ne accende, la slancia subito di là da lui, e per illusione la rende visibile ai sensi esterni. Quindi per un uomo che si arresti attonito innanzi a un bel quadro, se ne rinvengono

cento che si empiono di entusiasmo innanzi a una bella poesia: per un individuo che si ammiri con estasi di una produzione dell'Albani e del Correggio, vi ha moltitudini di popoli che dì e notte s'innebriano, cantando le imprese di Achille e di Ruggiero, le morti di Ettore e di Clorinda, e i giardini voluttuosi di Alcinoo e di Armida.

Il che deriva inoltre da questo che si richiedono maggiori conoscenze positive, o almeno un genère di gusto più esercitato e squisito per sentir le bellezze delle arti del disegno che per sentir quelle della poesia. Aristotile dice che il popolo assai meglio giudica delle opere de' poeti che di qualunque altro prodotto della immaginazione: ed io qui lo cito come storico, non come critico; esprimendo quella sua massima un fatto di esperienza più che una teoretica opinione: poichè vivendo egli in mezzo a tutti gl'incantesimi delle belle arti, mostra di aver osservato per quali di esse principalmente l'attitudine sensitiva de' popoli è più facile, più giusta, più pronta. E quando la pittura, come sovente avviene, produce analoghi meragliosi effetti sulla moltitudine, ciò, ripeto, è unicamente da attribuirsi alla scintilla poetica da cui è animata: perchè in tal caso, raccogliendo anch'essa pari alla poesia grandi pensieri in pochissimi tratti, lascia allo spirito ampia latitudine di spiegar le sue forze e di ombreggiar più oltre quelle immagini a suo talento. E questa dal canto del popolo è cooperazione tutta di poetica indole, che non ha nulla di comune colle arti del disegno, considerate isolatamente in sè stesse. Per conseguenza conchiudo, che se nel senso di sopra indicato può chiamarsi pittoresca una poesia, vuolsi almen consentire che il pennello del poeta è

di ben altro genere che quello del pittore, e che tutte le sublimi opere poetiche, appartengano esse agli antichi o ai moderni, sono di lor natura essenzialmente ed indistintamente pittoresche. Vuolsi consentire inoltre che se il vocabolo poesia-pittura ha un significato qualunque come metafora, quello di poesia-scultura non ne ha di alcuna specie: poichè la fantasia, nel rappresentare in certo modo visibili le immagini poetiche, non si restringe a conferir loro i nudi contorni di una statua, ma le riveste di tutto il cangiante misto de' colori che son propri di un quadro; non solo essa disegna, rileva ed esprime, ma illumina, digrada ed ombreggia; e non intinge il suo pennello che nelle abbaglianti e mobilissime zone dell'iride.

È notabile che se in quanto ai soli principii è difficile il comprendere in che si risolvano questi pregi che la poesia toglie a prestito dalle arti del disegno, le difficoltà diventano insormontabili allor che si vuol per poco discendere a chiarire un tal sistema coll'applicazione: il critico non ha egli stesso nè pur tocca la quistione da questo utile aspetto; e ci ha in tal guisa privi de' necessari termini per farne alcun ragionato esame. Poichè laddove si miri alle prove di fatto con cui egli sostiene i suoi teoretici argomenti, scorgesi ad evidenza che quel preteso carattere statuario, a cagion di esempio, è da lui attribuito, non all'antica tragedia in sè stessa, bensì alla maniera onde gli attori soleano rappresentarla sul teatro: sì che dopo essersi annunziata una novella chiave per entrar ne' segreti della tragedia greca, non troviamo di avere in ultimo acquistato se non un mezzo di conoscere il particolar metodo di coloro i quali erano incaricati di recitarla innanzi al popolo. Questa singolar

conseguenza di una investigazione che promettea la scoperta d'ignoti mondi, parrà forse incredibile a molti: ma ciascuno può giudicarne a sua posta dai seguenti passaggi.

« Siccome il volto degli attori, dice Schlegel, prendeva un carattere più scolpito per mezzo delle maschere, e che la loro voce era rinforzata da un particolar meccanismo, così la loro statura s'innalzava di sopra l'ordinario mediante l'uso del coturno: è questo il nome che davasi alla unione di numerose suola interposte sotto i sandali, come si può ancor vedere nelle antiche figure di Melpomene. Per simili motivi, i soli uomini rappresentavano le parti sugli antichi teatri; non trovandosi che le femmine avessero assai di forza nella voce, e di ardire nel portamento per dare alle tragiche eroine tutta la energia che si esigeva da esse. — Nè si può concepire una tróppo alta idea del bell' effetto delle maschere, e del complesso a un tratto maestoso e pieno di grazia che offriva l'unione delle figure tragiche. Per ben comprenderla bisogna aver sempre presenti allo spirito le sculture antiche, ed immaginar quelle figure come altrettante statue di stil grandioso, dotate di vita e di movimento. Ma siccome nella scultura gli antichi piacevansi a denudare al più possibile le loro statue, a fin di mostrare la più essenzial bellezza del corpo, nel teatro procuravano per un opposto principio di vestire quanto più poteano i loro personaggi, sì per rispetto alla decenza, e sì per la difficoltà di trovar nulla nel reale che potesse corrispondere alla nobiltà de' volti imitati. Le vesti permettevan l' uso di diversi mezzi ingegnosi per accrescere opportunamente la grossezza della persona, e così ristabilir le proporzioni che la maschera

ed il coturno aveano potuto alterare. La grande larghezza del teatro relativamente alla sua poca profondità debbe aver dato alla unione delle figure che vi si spiegavano sopra una medesima linea, la semplice e distinta disposizione del basso-rilievo. Noi preferiamo sul teatro, come ne' quadri, gruppi di specie pittoresca, le cui figure ravvicinate si ricoprono in parte, e sembrano sfuggire in lontananza: ma gli antichi piacevansi sì poco agli scorci che gli evitavano finanche nelle loro pitture. I gesti accompagnavano il ritmo e la declamazione, e si cercava di dar loro il più alto grado di maestà e di leggiadria. Affinchè l' illusione del teatro si accordasse collo spirito della composizione poetica, vi dovea regnar della calma; tutto vi si dovea presentare in grandi masse, e tutto offrir doveva agli sguardi una serie di momenti fissi, simili a quelli che son propri della scultura: e non è impossibile che gli attori dimorassero per alcun tempo immobili in certe date attitudini ».

Prendendo le cose nel loro complesso, questo passaggio impaccerebbe il più veggente spirito a convincersi prima di tutto, come un attore greco fosse di genere statuario, sol perchè la sua persona trovavasi per avventura ingrandita dal concorso della maschera, de' vestimenti e de' coturni: poichè dovrebbe seguirne che un attore moderno divenisse di genere pittoresco pel solo fatto di esser privo di questi vantaggi; o in altri termini, che non correndo altra differenza fra la scultura e la pittura, se non quella che si riferisce alla fisica dimensione di coloro che vi sono rappresentati, basterebbe misurare un personaggio da teatro in lunghezza, larghezza e profondità per assegnarli un posto conveniente nell' una o nell' altra di

quelle arti, secondo che se gli scorgono forme colossali o pigmee. Se questa conseguenza è assurda, a chi la colpa?

E non è men difficile il convincersi come il solo desiderio di metter delle statue sulla scena inducesse i Greci ad escludere del tutto le femmine; quasi fossero di opinione che il loro gentile contegno e la loro voce poco gagliarda potessero produrre la mostruosità di trasformarle subito in sembianze dipinte; e che il tuono debole della voce influisse assaissimo sopra tutto a designare un' opera di pittura. Senza ripetere ciò che tutti sanno intorno alle vere cagioni di questa usanza ne' Greci, è pur vero intanto che ai tempi di Shakespeare le parti delle femmine ne' suoi drammi erano pur esse rappresentate da uomini: fu anzi questo un costume presso che generale nel primo risorgimento del teatro in Europa. Dovremo conchiudere che anche gli attori del tragico inglese mirassero ad offrire al pubblico fattezze di statua, quando tutti gli sforzi del critico tendono a persuaderci che imitavano pregevoli e sfumate pitture?

In quanto alle vesti, Schlegel assume, che siccome nella scultura gli antichi piacevansi a mostrar nude le loro statue per farvi risplendere la bellezza del corpo, nel teatro procuravano per un opposto principio di vestire al più possibile i loro attori. Ma che dee qui propriamente intendersi per quell' *opposto principio?* Il teatro, imprendendo secondo l' ipotesi a imitar la scultura, ne rigettava forse lo scopo che è la bellezza del corpo, o non si proponea di seguir le tracce di quell' arte che per la sola bellezza de' panneggi? Se non che una imitazione siffatta, nel primo caso è immaginaria, perchè non tendente a identico

scopo; e nel secondo è sterile, perchè essendo facile allo scultore il riprodurre la bellezza de'panneggi nel marmo, ove una volta disposti con artifizio, quei si rimangono fermi ed immutabili, è impossibile al poeta il pretendere di determinarla in un attore che parla e gestisce e si move in mille diverse guise. Come un Ercole smanioso per l' interno veleno che lo divora, potrebbe serbar sempre alle pieghe delle sue vesti quelle linee ondeggianti e graziose che son capaci di dar loro le arti del disegno?

Soggiungo, esser di tanto men presumibile in un poeta greco l' intenzione di offrir da questo aspetto modelli di scultura ne' suoi personaggi, in quanto, astretto per le ragioni esposte a inviluppparli tutti di vestimenti, ei non torrebbe da quell' arte nè ciò che vi ha di più eminente, nè più di essenziale. Il merito intrinseco della scultura è principalmente riposto nell' esprimer l' ideale delle forme corporee; e questo non può ottenersi che nel disegno del nudo: i panneggi, per quanto siano ammirabilmente ordinati, nuocciono alla bellezza delle forme; perchè non solamente le nascondono, ma per certo che di duro e di pesante che hanno sempre in sè stessi, non le lasciano nè pur supporre: quindi è che gli scultori di tutt' i tempi, e sopra ogni altro i Greci, serbando i panneggi per le opere indicate loro a servizio de' culti o di altre pubbliche solennità, rifiutarono costantemente di avervi ricorso nelle opere di libera ispirazione.

E il rispetto dovuto alla decenza non poteva esser motivo fondamentale a giustificar l' uso di cui è quistione pe' teatri: poichè presso i Greci non offendevano al certo la decenza coloro che luttavano ignudi

a pubblico spettacolo nelle palestre; e a Sparta erano ammesse a segnalarvisi anche le donzelle. I personaggi si faceano apparir vestiti sulla scena, perchè niuno avrebbe creduto ch'essi venissero colpiti da tragiche avventure nel momento che uscivano del bagno, e con rapidità tale da esser loro impossibile di gittarsi addosso un mantello. Era dunque la natura stessa che imponea questa pratica, indipendentemente da ogni altro estraneo riguardo: nè sembra che una cosa la quale si lascia comprender da sè, debba spiegarsi con interpretazioni da indovino. Se in simili circostanze il pittore e lo scultore preferiscono il nudo, ciò, ripeto, è richiesto dal bisogno per essi essenziale di dar risalto alla bellezza delle forme fisiche, a cui non può sicuramente intendere il poeta. Come que'poeti, supposti animati da genio statuario, avrebbero altrimenti portate sulla scena le deformi Eumenidi, quando è storicamente certo che i Greci non riprodussero mai le sembianze delle Furie con opere di disegno, sol perchè ciò si opponeva allo scopo dell'arte?

L'impiego della maschera avea principalmente in mira di render più sensibili i lineamenti del volto in un vasto recinto in cui si adunavano spesso fino a ventimila spettatori. Nè per quanto esse fossero costruite con arte prodigiosa, poteano rappresentar fedelmente l'ideale della espressione; perchè la lontananza dovea per necessità far perdere gran parte degli effetti che produce un volto ingegnosamente tratteggiato: tanto più che sulla scena, sia che il volto dei personaggi si copra di una maschera, come presso gli antichi, sia che s'impiastri di colori posticci, come presso i moderni, l'espressione è meno indicata materialmente dagli attori, che supplita dal sentimento

dello spettatore, il quale con l'aiuto degli avvenimenti, de' caratteri e delle passioni immagina di vederla, più che non la vede in una maniera positiva. Or non vi ha dubbio che ingrandendosi la figura dell'attore colla maschera, e la sua persona col coturno, era naturale che a ristabilir le proporzioni vi si aggiugnessero vestimenti del pari ampli e magnifici. Ma che può aver ciò di comune colle condizioni della scultura?

Ignoro poi se gli antichi si piacessero poco agli scorci, o non conoscessero abbastanza l'arte di adoperarli; sembrando che questi (de' quali il Vasari è di avviso doversi la prima invenzione al Giotto), e forse ancora gran parte della prospettiva lineare, sieno interamente d'invenzione moderna. Ma in ogni modo, non comprendo a qual fine il critico ci favelli qui di scorci, i quali appartenendo esclusivamente alla pittura, non possono imitarsi nella stretta significazione del vocabolo nè dall'arte statuaria, nè dalla drammatica. Gli effetti prodotti dagli scorci nella pittura, si ottengono in certa cotal guisa sul teatro colla moltitudine degl'individui, ove un dramma, sia moderno o antico, permetta d'introdurne. Non so infatti su quale autorità potrebbe supporsi che cinquanta Eumenidi, per esempio, si tenessero allineate di fronte sul proscenio come soldati in esercizio, senza mai confondersi ed aggrupparsi; essendo anzi da credere che nel correre almeno ad affollarsi intorno ad Oreste con urli ed agitazione spaventevole, fosse loro impossibile di non digradarsi naturalmente su di un piano ascendente in distanza, tanto da presentare una turba in disordine con tutte le illusioni della prospettiva di un quadro. E questo effetto dovea essere ancor più sensibile nelle Danaidi, allor che spaventate dalla

discesa dei loro persecutori, si rifuggivano in tumulto presso le statue delle divinità che erano sulla riva; rilevandosi da due diversi passaggi di quella tragedia di Eschilo, che ciascuna delle figlie di Danao avea seco un'ancella; sì che ivi la massa delle donne formanti il coro giugneva al numero di cento.

Relativamente al gestire, è pur certo che gli attori greci non apparivano sul teatro colle braccia pendenti a lungo e incollate su i fianchi, simili a figure egizie. Ateneo ci parla della loro sollecitudine a imitar negli atteggiamenti la grazia e la nobiltà che le arti del disegno nelle loro opere solcano ritrarre al vivo dalla natura: e ognuno sa che gli oratori nelle tempestose discussioni della tribuna, e finanche i filosofi nelle pacifiche controversie de' licei, si studiavano di fare altrettanto; perchè presso un popolo in cui il sentimento del bello era innato ed ardentissimo, esser dovea natural tendenza in tutti a modellarsi sulle immagini del bello in tutte le notabili circostanze della vita. Ma quale induzione può trarsi da questo fatto? Le linee ondeggianti delle forme e l'armonia de' movimenti graziosi ne' gesti sono patrimonio comune alla scultura e alla pittura: non vi ha quindi ragion particolare da credere che da questo canto il genio dell'una più che quello dell'altra dovesse servir di norma a quegli attori nel dar convenienza e squisitezza di modi al loro linguaggio di azione.

Partendo sempre dal principio che la tragedia greca mirasse unicamente a metter gruppi di marmo sulla scena, il critico ne conchiude con sicurezza che *dovea regnarvi della calma,* quando se ne facea spettacolo al pubblico. E veramente da premesse arbitrarie non potea essergli dato di trarre se non conseguenze

peggio che assurde. Della calma nella rappresentazione animata e visibile di un' opera di fantasia che riproduce in sè le più violente tempeste della condizione umana! Della calma sotto l' alternato prorompere di avvenimenti disastrosi contro cui luttano in tumulto caratteri indomabili ed impetuosissimi affetti! Della calma nel render sensibili allo spettatore le impazienze di Edipo, le furie di Oreste, i crucci di Filottete, i furori di Aiace! Non si direbbe, che leggendo le tragedie greche, sfuggissero al dotto Alemanno le tante e sì diverse commozioni di pietà e di spavento che in esse si avvicendano a gara; sì ch' ei non potesse figurarsi alla mente il complesso degli attori che ne sosteneano le parti sul teatro, se non come un' adunanza di frati, i quali assisi gravemente intorno a un altare, cantano con voce riposata e solenne l'ufficio de' morti?

Nè l' analoga ipotesi che gli attori greci, a mostrar che fossero imitatori di statue e non di quadri, si rimanessero talvolta *immobili* sulla scena, merita un più severo esame. Il tenersi mobile o immobile dipende dallo stato di azione o di meditazione in cui si trova il personaggio: nè quest' ordine di cose, essenzialmente comune agli antichi e ai moderni, può esser mai arbitrario. Riccardo III è necessariamente anch' esso immobile, allor che riflette ai mezzi di usurpare il trono; è necessariamente mobilissimo, allor che perduto il cavallo in una battaglia ch' ei vuol continuare, esce gridando con uno scoppio di sublimità teatrale incomparabile, *a horse, a horse! my kingdom for a horse!* — un cavallo, un cavallo! il mio regno per un cavallo! — Non sarebbe singolare il supporre che un attore greco, recitando la parte

di Eteocle nel momento che chiede scudo e lancia per combatter l'esercito che dà l'assalto a Tebe, si restasse inchiodato sul proscenio per incantar gli Ateniesi colla vista di una bella statua? E nella estetica delle arti del disegno è abbastanza dubbio che un uomo in furore possa chiamarsi bello.

Dall' altro canto è notissimo che le tragedie greche non si davano a spettacolo in mezzo a nudi anfiteatri, come quelli destinati agli esercizi della ginnastica. Il palco teatrale era ivi ricco e splendido di prospettive variatissime, rappresentanti, secondo che l'indole de' drammi da recitarsi esigeva, e reggie e tempii e città ed isole e mari e monti e campagne e lontananze di diversa specie: nè vi ha bisogno di rammentarlo a Schlegel, il quale con una erudizione scelta e profonda ne ha dato la più compiuta descrizione che potesse mai desiderarsene. Ma sembra che siffatte vedute, del tutto estranee allo scalpello dello scultore, appartengano di loro essenza al pennello del pittore: le stesse maschere erano non solamente intagliate, ma e altresì dipinte: sì che non può asserirsi in via di assoluto sistema, che spettacoli in cui tutte le arti gentili, non esclusa la musica e la declamazione ritmica le quali non an forse nulla di plastico, concorreano a dar magia ed interesse all'azione, fossero poi non da altro animati che da genio statuario.

È sempre da dire in ogni modo, ed è questo il più importante a notarsi, che la quistione è stata tramutata da un oggetto in un altro. Trattavasi di vedere in qual senso un tragico greco, ideando avvenimenti, caratteri ed affetti che riguardano la condizione dell' uomo morale, potesse intendere di seguir le orme di uno scultore il cui fondamentale scopo è

di ritrarre le forme dell' uomo fisico. Trattavasi di vedere in qual senso i personaggi dell' Edipo Coloneo, per esempio, fossero statue allor che Sofocle leggeva il manoscritto inedito di quella tragedia innanzi ai giudici, presso i quali era stato accusato d' imbecillità da' suoi propri figli; e quali plastiche attitudini egli offrisse, leggendo solamente un così portentoso lavoro; per cui que' savi, trasportati di meraviglia, non pur lo sciolsero dalla insensata accusa, ma lo accompagnarono in trionfo, e in mezzo a gran folla di popolo accorrente, fino alla sua abitazione.

Ma nei citati personaggi, benchè s' insinui che tutte queste cose fosser dettate dal bisogno di accomodarsi allo spirito della composizione poetica, non vi è intanto un sol cenno che riferiscasi a questo essenziale oggetto, e lo rischiari ne' suoi necessari termini. Ci si parla unicamente di vesti, di coturni, di maschere, di gesti, di maniera di declamare, di fogge di aggrupparsi e di distendersi, ecc.: e si vorrà convenire che tutto ciò riguarda la rappresentazione e non la tragedia in sè stessa: per cui quel famoso carattere statuario appartiene tutt' al più, non all' arte di Eschilo e di Sofocle, bensì a quello di Cefisofonte e di Teodoro, celebratissimi attori a que' tempi. La differenza è sì notabile, che se fosse caduto in mente a Garrick di rappresentar le parti di Coriolano e di Bruto con abiti, maschere, costumi e gesti antichi, non però il critico ammetterebbe che quelle due tragedie di Shakespeare sarebbero divenute altrettanti gruppi di statue.

La prevenzione per l' indole statuaria dell' antica tragedia è tanta in Schlegel, che a mostrar come doversi intender Sofocle da coloro che non conoscono

il greco, ci conforta seriamente a studiar nelle produzioni della scultura greca. E non vi ha dubbio esser di grande aiuto a penetrar nelle veneri della poesia in generale, la facoltà di sentir vivamente le bellezze delle arti del disegno. L' attitudine del sentire è semplice ed una: e vi ha costante armonia fra i vari prodigi dell' immaginazione: chi ha sortito tempra di sensibilità da rimanersi freddo e muto innanzi ai prodotti di Fidia e di Prassitele, non sarà mai capace di gustare ampiamente le creazioni di Omero e di Eschilo. Ma estendere questo legame sino a farne un principio di conoscenza, sì che sievi bisogno di essere istruito di un ramo dell' arte per iscoprire i pregi di un altro; pretendere sopra tutto che la vista di una statua possa supplire alla ignoranza di una lingua, parmi che sia un passar oltre tutti i termini del vero e del probabile.

Infelice chi non sente Sofocle in Sofocle! L'ignoranza della lingua greca può fargli perdere le grazie della versificazione e della espressione poetica delle parole, ma non le doti della idea preesistente alla esecuzione di nna sua tragedia: una traduzione anche in prosa, purchè sia fedele, lo metterà in piena corrispondenza con quel divino ingegno per ciò che riguarda il fondo dell' arte drammatica: tanto più che il critico è altrove di avviso, e non so su qual fondamento, che la poesia de' versi non sia punto necessaria in una buona tragedia. Per palpitar di pietà ai patetici racconti del conte Ugolino e di Francesca da Rimini basta possedere un'anima capace di generose affezioni; e non gioverà quando se n'è disgraziatamente privo di ricorrere a Cimabue ed a Giotto per trovarvi la scintilla del sentimento: poichè se tal

dottrina fosse vera, dovrebbe riuscire applicabile al carattere pittoresco clie vuolsi attribuire alla poesia moderna. Ma e a quel pittore inglese de' tempi di Elisabetta si volgerà colui che brama intendere Shakespeare, ignorandone la lingua?

In conseguenza di questi medesimi principii il critico pensa esser di tanto più vero che la tragedia greca fosse d'indole plastica, in quanto sappiamo che Sofocle scrisse un Laocoonte. Se vi ha filosofo che possa trovar la menoma relazione fra queste due idee, io lo estimo degno d'invidia. Poichè invero chi da una simile proposizione non inferirebbe che quel famoso indovino, per un miracolo della natura, fosse nato, cresciuto e morto essenzialmente statua; che niuno avrebbe potuto farsene un'idea, se non ricongiungendola a un'opera di scultura; che Sofocle non immaginasse di torlo a base di una tragedia, se non perchè ebbe innanzi agli occhi il celebrato gruppo scolpito in Roma più di cinque secoli dopo la sua morte; che la poesia e la scultura infine avessero leggi, mezzi e limiti comuni, sol perchè talvolta si avvennero a trattare il medesimo soggetto?

Aggiungasi che le tradizioni greche non indicarono mai la sventura di Laocoonte sotto l'immagine di un sol gruppo. Virgilio fu il primo che fe' presentire la riunione del padre e de' figli sotto gl'inviluppi de' due serpenti; e gli scultori di Adriano la resero più aperta ed armonica. Nè per quanto noi ignorassimo l'orditura della tragedia di Sofocle su questo soggetto, potremmo credere ch'ei la snodasse, facendo apparir que' mostri sulla scena a far visibile gruppo colle loro vittime: un sì terribile avvenimento potè venirvi tutt'al più raccontato da chi per avventura

si suppose essersi trovato presente a quel caso tragico. Or che può anche questo aver di comune colle condizioni della scultura? I sistemi son belli, ed io concepisco la passione che son capaci d'inspirare ai loro autori: ma esagerarli a questo modo è un ordine di cose che resterà sempre inaccessibile alle ordinarie forze della ragione umana.

Non fu senza oggetto che sin dal cominciamento di questo capitolo io volli dar cenno del vasto campo in cui spazia l'epopea, e della correlazione ond'essa, collocata sì alto, viene a irradiar della sua luce la tragedia e le arti del disegno. Il dotto critico la prende anch'egli a termine di comparazione per dar compiuta conoscenza della dottrina che ha impreso a difendere. Se non che fitto nel pregiudizio che non si può fare alcun ragionamento in poesia, se non si sostenga con paralleli tratti dalle arti del disegno, par ch'ei la torturi a impicciolirne le forme e a snaturarne le condizioni fondamentali; asserendo non altro esser l'epopea in poesia, se non quello stesso che un lavoro a metà rilevato è nella scultura: e ciò in opposizione alla tragedia, che immemore di aver dianzi paragonata, in quanto alla riunione de' personaggi che vi si spiegano, *alla semplice e distinta disposizione di un basso-rilievo*, ei qui riguarda come un gruppo di statue separato e perfetto. Siemi concesso di riferir le sue proprie parole, onde questa nuova proposizione che sveglia la curiosità, resti compresa colla necessaria evidenza.

« L'antica epopea, dic'egli, sembra nella poesia dar l'idea del basso-rilievo, e la tragedia quella del gruppo isolato. La finzione di Omero è un prodotto della mitologia, e non se ne è mai interamente disgiunta;

come le figure del basso-rilievo non si distaccano mai compiutamente dal fondo che le sostiene. Queste figure non risaltano che d'una maniera imperfetta, e la loro profondità è appena indicata; del pari che nell'epopea tutto si presenta in distanza e risospinto nel passato. Nel basso-rilievo le figure appariscono di profilo, come nel poema di Omero gli eroi sono delineati coi più semplici tratti. Nell'uno e nell'altro gli oggetti si sieguono senza aggrupparsi, e par che si avanzino in successione. Si è sovente osservato che l'Iliade non forma un tutto nettamente circoscritto, ma che lascia per mezzo scorgere all'immaginazione le scene che dovettero seguire o precedere quelle ch'essa ha descritte. In ugual modo il basso-rilievo non ha limiti precisi, e potrebbe continuarsi nelle due opposte direzioni; per cui gli antichi lo destinavano principalmente a quelle imitazioni che si possono estendere indefinitivamente, come le rappresentazioni di danze, di combattimenti, di sacrifizi, e lo adoperavano in superficie convesse, come quelle de' vasi e de' fregi di rotonda, ove la curvezza ci nasconde le due estremità, e dove a seconda che noi ne facciamo il giro, veggiamo apparire un nuovo oggetto, mentre che un altro si dilegua ai nostri occhi. Credesi provare un effetto simile progredendo nella lettura de' canti di Omero: il nostro spirito si arresta in ciò che gli è offerto nell'istante medesimo, e lascia svanir successivamente gli oggetti più lontani ».

Sia dato a più felice intelligenza che non è la mia, il riconoscere la grandezza dell'Iliade, sì ricca di movimenti e di scene al tutto estranee alle arti dello scalpello, rappresentandone i personaggi come altrettante figure scolpite da un sol profilo, e non

altrove scolpite che sul fondo della mitologia, la quale facendo qui ufficio di un muro levigato, e di superficie non rettilinea ma curva, le lasci apparire e disparire a seconda che se ne fa il giro, e le serbi sempre a sè congiunte come rilievi nel fondo di un lucido marmo. Siccome io non trovo termini da chiarir nettamente una immagine sì stentata, nè veggo il positivo lume che si può trarre da un particolarizzato comento su di essa, mi restringo a toccar solamente del paragone qui stabilito tra il basso-rilievo e l'epopea, alcuni punti essenziali che abbiano il merito di riuscire utili alla critica e intelligibili a tutti. Riassumo le idee senza tener conto delle parole.

L'epopea omerica suppone una serie di fatti che precede. — Ma questa verità che non ha nulla di peregrino, non è particolare al solo poema epico: una tal quale serie di fatti precede ugualmente ogni tragedia; e in ciò si fonda la necessità di darle una esposizione che rannodi il passato al presente. Nè da questo risulta che il poeta epico possa cominciar donde vuole la sua opera, come uno scultore di bassi-rilievi. Il buon senso ed il buon gusto, per chi ne è provveduto, assegnano un punto determinato al cominciamento dell'epopea, non ostante la più vasta estensione di spazio di cui l'epico può disporre più che il tragico. E non penso che Schlegel, dando una mentita senza ragione a tutti i critici antichi e moderni, pretenda che Omero potesse cominciar l'Iliade dall'uovo di Leda.

Nell'epopea come nel basso-rilievo vi è una serie di fatti che succede, e che il poeta come lo scultore può estendere all'infinito. — Ma questo è falsissimo. L'oggetto dell'Iliade è di cantar la morte di

Ettore; ed appena Ettore è sotterra, l'epopea è finita. Giudicarne altrimenti è un confonderla colla storia, la quale, a differenza di un' opera di fantasia, è intrinsecamente priva di scopo e di unità poetica. Sarebbe singolare il pretendere che Omero, supposto che vivesse il triplo degli anni di Matusalem, potesse continuare il suo poema cantando l'incerto stabilimento di Enea in Italia, il fratricidio di Romolo, l'espulsione di Tarquinio, le guerre della repubblica, le stragi di Mario e di Silla, e scendendo fino alla conversione di Costantino, chiamar tutto questo caos informe un' Iliade.

Gli eroi dell' epopea, pari alle figure de' bassirilievi, non sono fra loro aggruppati, ma si sieguono e dispariscono successivamente l' un dopo l' altro. — Se non che impiegar questo linguaggio è fare un tristissimo abuso del significato de' vocaboli. Tutto è successione nelle cose umane, perchè tutto si opera nei dominii del tempo e dello spazio: la successione dei fatti e de' personaggi ne' poemi d' ogni specie non però esclude ch' essi coesistano al tempo stesso e si aggruppino insieme pel legame che loro presta l'unità dell' idea. E qui si confondono bruttamente le facoltà visive che sono le prime a porre in moto nelle produzioni del disegno, colle facoltà intelligenti che operano tutto nelle produzioni poetiche. Mentre io immagino di vedere Achille che morde furiosamente la terra nel sentirsi tolta Briseide, la violenza di Atride, che precede quell' atto di giusta rabbia, non è punto sparita dinanzi alla mia fantasia; chè anzi vi si annoda come cagione ad effetto, e mi offre l' immagine di un tutto ben equilibrato, benchè composto di parti che per fisica necessità non possono se non rimanersi

collocate le une a fianco delle altre. I racconti dell' Iliade debbono succedersi, perchè alla sola onnipotenza di Dio può esser dato di comprendere tutto un poema epico in un punto matematico.

La tragedia stessa non è che una serie di azioni successive che in faccia ai sensi si sviluppano anch'esse per gradi: e non cangia d' aspetto se non in faccia all' immaginazione, la quale in ultimo getta in una sola forma quelle membra disgiunte, e se le rappresenta come un' azione unica ed intera. Questo fenomeno è identico per l' epopea, chi ben lo considera: e non è permesso inferirne che i personaggi epici, i quali per la tempra dei loro caratteri e dei loro affetti si ricongiungono a un' idea preesistente e a uno scopo determinato, sien simili a de' bassi-rilievi in cui tutto è arbitrario e slegato. È altresì notabile che l'autore per troppa sollecitudine a sostenere un sistema, si mette in contraddizione con sè stesso; avendo egli annunziato altrove, che per dirsi poetica un'opera, bisogna primieramente ch' esso formi *un tutto perfetto e finito, da non lasciar nulla a desiderare fuori de' suoi propri limiti.* Or dovremmo noi riconoscere questo tutto in un basso-rilievo, tal che piace al critico di supporlo, o credere che un' epopea non appartenga punto alla classe delle opere poetiche?

E in quanto alle doti del basso-rilievo, dissi tal che piace al critico di supporlo, per lasciar pienamente agli eruditi il decidere se presso gli antichi fosse legge imposta dagl' immutabili principii dell'arte, che i bassi-rilievi rappresentassero piuttosto danze, combattimenti e sacrifizi, che azioni determinate, aventi un cominciamento ed un termine assoluto, come quello esprimente la favola di Niobe che scorgeasi ai piedi

della statua del Giove olimpico; e se per una simile necessità essi fossero sempre scolpiti sopra superficie convesse; poichè le interne pareti de' tempii rettangolari, e i piedestalli quadrati delle urne funerarie erano pieni di siffatti lavori, eseguiti in superficie piane e in linee rette perfettissime. Nè veramente par che sia ragione intrinseca di questa parte della scultura il doversi chiudere in que' limiti sotto pena di cader nel ridicolo o nell' assurdo.

« Ma nel gruppo staccato, ei soggiugne, del pari che nella tragedia, la scultura e la poesia ci offrono un tutto compiuto e racchiuso ne' suoi propri confini. A separarlo dalla natura reale, ciascuna colloca il suo lavoro su di una base altissima, e quasi direi su di un terreno ideale che lo preserva da qualunque confronto di accidenti, e fissa i nostri sguardi sulle figure che debbono sole occuparli. Nel gruppo isolato, le forme compiutamente rotonde sono espresse con opera squisitissima; e intanto la scultura ha sdegnata l'illusione de' colori; volendo annunziarci, per la materia pura ed inalterabile di cui si serve, ch' essa non ci presenta l' immagine di una vita passeggiera, ma quella di una creazione eterna ed incorruttibile. La bellezza è l'oggetto della scultura; e il riposo essendo lo stato più favorevole alla bellezza, conviene alle figure isolate: per l' opposto un numero di figure può esser connesso insieme ed aggruppato da un' azione unica. Il gruppo dunque rappresenta la bellezza in movimento; ed il suo scopo è di combinar l' una e l'altro nel più alto grado. Ciò può solamente effettuirsi quando l' artista sa trovar mezzi di temperare l' espressione nelle più violente angosce del corpo e dello spirito per via di quella del coraggio, della dignità e della

grazia; sì che la più commovente verità nell'effetto non alteri la nobile regolarità de' lineamenti ».

Lo sfoggiar del continuo immagini sopra immagini prova certamente una grandissima fecondità d'ingegno: ma non so quanto ciò sia utile, allor che invece di chiarire un oggetto in contesa, non tende che a più invilupparlo di tenebre. La pittura, per esempio, che opera sulla tela, cerca l'illusione de' colori per rilevare colla digradazione delle tinte le varie parti della figura disegnata, che rimarrebbero altrimenti senza risalti nella espressione visibile: la scultura per l'opposto che opera sul marmo, non già sdegna l'illusione de' colori, ma non la cerca, perchè non ne ha bisogno; bastando lo scalpello a rilevar materialmente quelle parti medesime in tutti i loro possibili profili. E queste due idee non sono identiche. Dicesi di un guerriero che ad abbattere il suo nemico sdegna le insidie; perchè potrebbe servirsene, e non se ne serve per altezza d'animo: dirassi ugualmente di un astronomo che ad osservare il corso de' pianeti sdegna gli alambicchi e i fornelli del chimico, quando in sostanza ei non vi ricorre, sol perchè non ha che farne? E chi da questo preteso sdegnar de' colori che fa la scultura, non inferirebbe che la tragedia greca, supposta imitatrice dell'arte statuaria, fosse interamente priva di colorito, e ciò per sistema voluto e sentito di que' poeti, i quali sdegnarono di usarne per non incorrere nella mostruosità di diventar pittori?

Al resto del citato passaggio risposero abbastanza le precedenti considerazioni. Poichè non vi ha nulla di comune tra il movimento unico e ideale di un gruppo di statue, e quello tutto materiale e moltiplice di un gruppo di attori; nulla di comune fra l'arte

onde la scultura esprime le angosce del corpo e dello spirito per non distruggere la bellezza delle forme, e quella onde suol esprimerle la poesia che mira unicamente a dipingere la inflessibilità de' caratteri e la violenza degli affetti. Sì veramente che tutte queste comparazioni riescono indeterminate; e nè pur separano la tragedia greca dal poema epico, il quale anch'esso ha una evidentissima unità di azione, intorno a cui si aggruppano i personaggi del pari che gli avvenimenti. Altrimenti, ripeto, è un confonderlo colla storia; e pretendere che le opere di Tucidide e di Livio sien vere epopee, alle quali non manchi se non la poesia de' versi per esser poste a fianco dell'Iliade e dell'Eneide.

« Perchè mai, conchiude Schlegel, la condotta de' poeti greci relativamente ai tempi ed ai luoghi è sì diversa da quella de' poeti romantici?.... La ragion principale di questa differenza è nella natura essenzialmente diversa delle arti antiche e moderne. Il genio statuario ispirava i poeti antichi; il genio pittoresco ispira i poeti romantici. La scultura dirige esclusivamente la nostra attenzione verso il gruppo ch'essa rappresenta, e lo distacca in quanto è possibile da tutte le sue circostanze accidentali; e se esige alcuni accessorii, non fa che leggermente indicarli. La pittura per l'opposto piacesi ne' particolari de' suoi quadri, e dà gran pompa alle figure principali, riserbando tinte splendide ed armoniose pe' panneggi, pe' fondi de' paesetti, per le nuvole del cielo; e atte sopra tutto a scoprir lontananze a perdita di vista. Le digradazioni della luce, le illusioni della prospettiva sono i suoi mezzi e la sua magia. Così l'arte drammatica degli antichi, e particolarmente la tragedia,

annientava come puramente accidentali le forme dello spazio e del tempo; mentre la poesia romantica, variandole incessantemente, le fa servire all' ornamento de' suoi mobili quadri ».

Campeggia in questo tratto un equivoco sì aperto, sì grave, che non saprei decidere se l'autore vi cadesse per semplice inavvertenza. La scultura annienta le forme del tempo e dello spazio, non come accidentali, ma come impossibili a ritrarsi con lo scalpello; non per assoluta volontà dell'artista, ma per necessità imposta dai soli limiti dell'arte. Volga e rivolga, lo scultore non può rappresentare che un istante unico in quanto al tempo, e tanto solo di estensione in quanto allo spazio che basti a comprendere la dimensione delle statue. Pare che nella tragedia greca sia tutto l'opposto. Le forme dello spazio e del tempo sono ivi annientate, non come impossibili a ritrarsi, ma come reputate accidentali, non per necessità imposta dai limiti dell'arte, ma per assoluta volontà dell' artista. Si è il critico avveduto che ciò cambia interamente lo stato della quistione, e distruggendo le analogie da lui stabilite, rovescia da capo a fondo tutto il suo sistema intorno all' ispirazione statuaria di cui suppone animati i tragici greci?

Se d' altra parte questa volontà fosse realmente da attribuirsi all'indicato genere d'ispirazioni, avrebbe dovuto esser sistematica ed inflessibile in que' poeti; e l'esperienza ci attesta che non lo era; e il dotto critico lo sa benissimo. Nell'Agamennone e nelle Eumenidi di Eschilo, nelle Trachinie e nell' Aiace di Sofocle, nell' Ercole Furioso, nell'Ifigenia in Aulide, nell'Andromaca e nelle Supplici di Euripide, le unità di tempo e di luogo furono apertamente neglette o

conculcate. Poichè realmente, non ai poeti, bensì al solo Aristotile piacque far della loro osservanza una delle regole invariabili del teatro. Nè fu pur forse l'Aristotile di Stagira, ma quell'altro contorto, guasto, esagerato dagli cruditi pel corso di circa tre secoli. Diremo noi dunque che Eschilo, per esempio, fosse ispirato da genio statuario nel dettare i Sette a Tebe, e da genio pittoresco nel dettar le Eumenidi?

In quanto alla tragedia romantica, trattavasi di vedere qual eminente oggetto inducesse i poeti a rompere in essa quelle unità medesime. Il critico lo scorge nella felice disposizione a calcar le orme della pittura; poichè ivi, dic'egli con sicurezza, vi ha non solamente figure, ma e anche tinte splendide ne' panneggi, bei fondi di paesetti, nuvole, cieli e lontananze a perdita di vista. Se non che tutti questi particolari importano estensione di spazio, e non già infrazione di unità di spazio: perchè nelle dipinture l'occhio dello spettatore, anche passando dall'uno spazio all'altro, li discerne e li abbraccia di un sol giro; come di un sol giro abbracciava e discerneva il palco del teatro greco, benchè riunisse anch'esso, pari ad un quadro, viste diverse di tempii, di case, di piazze, di campagne e di cieli.

E potendosi anche giustificare il paragone fra una tragedia ed un quadro relativamente alla varietà de' luoghi, non so quanto possa giustificarsi relativamente alla varietà de' tempi: poichè la pittura come la scultura rappresentano un istante unico, e la tragedia romantica come la classica rappresentano successioni di ore e di giorni. Sì che tutte queste comparazioni sono forzate, inapplicabili ed ipotetiche; essendovi inoltre nella storia delle arti del disegno

esempi innumerevoli di quadri in sè stessi prodigiosi, e che nondimeno sono spogli di ogni accidente di viste, di paesetti e di lontananze; e a pienamente convincersene basta penetrare nel più meschino museo dell' Europa. Imiteremo noi il partito di Hemsterhuis, il quale per servire a un sistema rilegò fra le pitture i gruppi sicuramente marmorei del Laocoonte e dell' Anfione, rilegando anche noi con lo stesso scopo fra le opere della scultura i ritratti ben sicuramente dipinti del Tiziano e del Tintoretto?

Mi avveggo in ogni modo che questa malaugurata contesa intorno alle unità di tempo e di luogo minaccia di riprodursi le mille volte nel corso dell' opera, e d' impacciarmi ad ogni passo. Nè potrò del continuo restringermi a ripetere che anche quando per questo aspetto la differenza fra le due scuole sia vera, siccome questa si riferisce alla esecuzione e non all' idea, riuscirà sempre ed altamente sterile: poichè potrebbe obbiettarmisi che per provar troppo, io non provo nulla; e che la mia costante cura di evitar l' esame di una tal quistione ne' suoi termini filosofici e fondamentali, mostra che io non trovo modo efficace a definirla con chiarezza. Avventuriamoci dunque per poco a penetrarne direttamente il senso, onde posti una volta di accordo, non ci sia bisogno di mai più ritornare su questa materia.

In qual significato deve intendersi che Shakespeare infrangesse le unità di tempo e di luogo? Conviensi avere una tristissima opinione del buon senso degli uomini per confidarsi di persuader loro che in un dramma di quel sommo ingegno essi veggano realmente tramutarsi l' azione da un luogo in un altro, e abbracciare uno spazio di tempo maggiore di quello

che è rinchiuso nella rappresentazione materiale e visibile del soggetto. La scena ove gli attori si mostrano è là una, fitta e permanente, come l'anfiteatro ove gli spettatori si seggono: il tempo che impiegano i primi a declamar la loro parte, è identicamente lo stesso che quello speso dai secondi per udirla. Quest' ordine di cose è assoluto, perchè fondasi nei precisi limiti della natura umana.

Allor che dunque si dice che in Shakespeare il luogo cambia e il tempo si protrae, dee sempre intendersi che ciò avviene per l'immaginazione e non mai pe' sensi esterni dello spettatore. Questa differenza è di sì gran momento, che ove non si abbia ognor presente allo spirito, non vi è più mezzo a determinar nettamente lo stato della quistione. Poichè alla sola immaginazione può esser dato di trasportarsi in tempi e luoghi diversi, e percorrerli ed estenderli all' infinito, senza che la persona dell' individuo il quale ascolta e vede, esca di una sola linea del sito materiale ove si trova: mentre dal canto opposto è fisicamente impossibile che il suo occhio discopra nulla di là dai propri recinti del teatro; e chi si attenta a volergli provare il contrario, si espone ad esserne deriso.

Nè questo è tutto. Le macchine che sembrano cangiar le sembianze de' luoghi, non servono in sostanza se non di semplice aiuto all' immaginazione per farla correre più facilmente altrove negl' intervalli precisi voluti dal poeta: ma quelle larghe falde di tele dipinte che cadono or dall' alto or pei fianchi, or ne' primi or negli ultimi spazi del palco, non inganneranno mai l' occhio a fargli credere che gli attori sieno realmente passati da una città in un' altra,

o da una strada popolosa in una campagna deserta. Nè i macchinisti che an sì bene provveduto alle variazioni apparenti de' luoghi, sono poi giunti a fare altrettanto per le variazioni de' tempi: rispetto a questi l'immaginazione supplisce tutto da sè, non essendovi in ciò modo di aiutarlo con evoluzioni scenografiche. E suppliva anche da sè alle prime nelle origini del teatro moderno; quando non essendosi ancora inventati i cangiamenti delle decorazioni, l' udienza era obbligata a comprendere dal solo dialogo che i personaggi si trovavano in luogo diverso da quello in cui erano stati visti precedentemente agire.

Ciò posto, è facil cosa il concepire che il luogo nelle tragedie greche, come in tutte le produzioni drammatiche calcate sulle stesse orme, mentre resta spesso immutabile per gli occhi, anch'esso non ostanti le apparenze cambia le cento volte per l'immaginazione. Tosto che un personaggio si allontana dalla scena visibile, e che dal complesso de' fatti si è lasciato chiaramente intendere ch'ei parte col disegno di far qualche cosa, l'immaginazione dello spettatore lo siegue immediatamente ovunque ei si trasferisce; e tramutasi di luogo in luogo in sua compagnia; ed assiste da presso a tutt'i suoi movimenti possibili che si legano coll'azione rappresentata; e si dibatte nella sola incertezza delle conseguenze, ch'essa non può conoscere se non quando le vengono rivelate da altri. A facilitarci l'intelligenza di questo fenomeno, per altro semplicissimo, rechiamone qualche breve esempio.

Allor che nell'Agamennone di Eschilo lo spettatore ha gli occhi fissi in Cassandra profetizzante, la sua immaginazione non è tutta intenta ne' detti della vergine troiana: abbracciando gli antecedenti,

essa è già volata nella sala del bagno, ed è presente alla lutta onde i due empi adulteri insidiano la vita di quel principe. Allor che nei Sette a Tebe Eteocle si è armato per correre alla difesa delle mura, l'immaginazione dello spettatore non rimansi passiva ad ascoltare i lamenti del coro: istruita de' fatti, essa si è già trasportata nel campo di battaglia, e vede con raccapriccio guerrieri, carri, cavalli e pugne di esterminio e di sangue. Allor che il re d'Argo apprestasi a consultare il suo popolo intorno all' asilo da concedersi alle Danaidi, l'immaginazione dello spettatore non attende alle sole lacrime di quelle profughe donzelle restate sulla scena; ma seguita il re fin dentro la città; ed è impaziente di scorgere il fine della contesa popolare da cui dipende lo scioglimento di quel dramma.

In quanto alle variazioni del tempo, il fenomeno è lo stesso. Agamennone giugne dall' Ellesponto in Argo pochi minuti dopo che la notizia della caduta di Troia era stata data dai fuochi telegrafici delle montagne. Percorreva egli forse un così lungo spazio colla rapidità della luce? No; ma questo assurdo sparisce innanzi alla immaginazione dello spettatore, la quale frappone da sè moltissimi giorni dall' annunzio de' fuochi all' arrivo del re in quella contrada. Non prima le figlie di Danao son discese nell' Argolide, che i loro persecutori le sopraggiungono. S'imbarcarono esse in Egitto nel medesimo istante che i loro irritati cugini, o per un miracolo di Eolo traversarono il Mediterraneo, tenendosi a poca distanza da essi, per indi arrivarsi tutti a contendere in una delle spiagge della Grecia? No; ma quel tempo, così ristretto pei sensi, è allargato dalla immaginazione dello spettatore

oltre ai limiti della sua durata apparente. E dove si andrebbe se si volessero accumular tutti gli esempi che la storia del teatro greco offre a prova di questi fatti?

È certo che da qualunque aspetto si riguardi la tragedia greca, le variazioni de' tempi e de' luoghi vi si scorgono infinite: e la smania di ostinarsi in ipotesi contrarie non ha prodotto se non errori funestissimi, perchè tendenti a sconvolgere i principii dell' arte. Alcuni aristotelici an preteso che l' unità di azione, riconosciuta da tutti indispensabile in una tragedia, non potrebbe mai conseguirsi ove il luogo della scena non fosse o non si supponesse uno e permanente. A me pare che la verità sia precisamente dal lato opposto. Una tragedia non si compone di ciò che si fa unicamente sulla scena visibile: molta parte di essa sviluppasi fuori dello sguardo dello spettatore: e l'unità di azione, ben altro che fondarsi in quel che solamente si vede, è apertamente infranta ove l' immaginazione dello spettatore non la siegua e l'abbracci in tutt' i suoi progressi, cangiando luoghi e tempi coi personaggi che alternativamente si mostrano e si ritirano.

Perchè veramente sol quanto avviene dentro la scena dà legame e successione a quanto vi si manifesta di fuori: e la più eminente produzione drammatica diverrebbe gelida ed insensata per una udienza che si supponga spoglia della facoltà di trasferirsi colla mente in tutt' i luoghi ove i personaggi si trasportano essi stessi, e di estendere gl' intervalli che necessariamente debbono frapporsi tra le parti di un' azione medesima: sì che quest' ultima non ha vera unità, se non per effetto delle variazioni stesse de' tempi e dei

luoghi, sentite e direi quasi operate in concorso della immaginazione altrui. Una tragedia limitata a quel tanto che l'occhio materialmente discerne, non sarebbe che una leggenda in dialogo, che una congerie di atti e di parole senza veruna specie di senso e di complimento poetico.

Or se le variazioni de' tempi e de' luoghi si riferiscono alla fantasia mobilissima che ha poteri incommensurabili, e non mai all'occhio dello spettatore che ha limiti sì ristretti; se quelle variazioni medesime appartengono intrinsecamente e indispensabilmente alla tragedia classica non meno che alla romantica, benchè restino più occulte nella prima che nella seconda; da quai dati potrà logicamente inferirsi che per questo aspetto il carattere dell'una sia di genere statuario, il carattere dell'altra di genere pittoresco? Ciò potrebbe sostenersi appena, se vi fosse una sola fra le tragedie greche, in cui i personaggi, una volta usciti sulla scena, vi rimanessero inchiodati tutti a dar principio, inviluppo e scioglimento alla intera tela drammatica: poichè in questo solo caso lo spettatore non avrebbe mestieri di metter molto in faccende la sua fantasia; bastandogli aver gli occhi aperti per veder tutto come in un gruppo di statue, per le quali non vi è che un sol tempo ed un sol luogo di lor natura invariabili.

Ed a convincersi con quanto poco discernimento siesi le più volte meditata e discussa questa materia, vi ha un'ultima considerazione che pur essa è importantissima. Dall'essersi bruttamente confuso quel che è operato dall'occhio, con quel che è operato dalla fantasia dello spettatore; dall'essersi prese le differenze de' gradi per fondamentali e vere differenze

di generi, ne è per tutti risultata la dottrina equivoca, che ogni variazione di tempi e di luoghi importi necessariamente infrazione alle unità de' luoghi e de' tempi. Ed io penso che questa infrazione non esiste e non ha mai esistito nè anche nei drammi di Shakespeare, non ostanti le fallaci apparenze che an tanto traviata la mente de' filosofi su questo speciale oggetto. Procurerò di spiegarmi in brevi termini.

L'uomo non può al tratto stesso spingere il suo sguardo nello spazio che gli è dinanzi e in quello che gli è alle spalle: per vederli amendue gli bisognano atti successivi: ond'è che quantunque quegli spazi si ricongiungano e ne formino un solo in natura, pur si rimangono per lui eternamente distinti; perchè non potendo simultaneamente fermarsi all'uno ed all'altro, ei nel passar progressivamente dall'uno all'altro rompe senza sua colpa, o pargli almeno veder così rotta la loro naturale unità. Quindi per gli occhi ogni leggiero cangiamento di luogo importa una positiva infrazione dell' unità di luogo. Dicasi lo stesso per rispetto al tempo che l'occhio misura nelle parti continuate dello spazio: sì che quante volte ei va dal passato al presente e dal presente all'avvenire, ei cangiando tempi, rompe l' unità de' tempi.

Questo ragionamento si riferisce alla vita comune dell'uomo; ed io ripeto che nei recinti del teatro ciò nè anche avviene, perchè ivi l'occhio che in alcuni riguardi è un senso geometrico quanto il tatto, non vede che il palco, e non si lascia mai così illudere dai mutamenti delle decorazioni, da persuadersi che il luogo dell' azione sia materialmente cangiato. Ma suppongasi pure che l'occhio vi s' illuda, e che l'unità del luogo gli apparisca infranta colla mutazione della

scena. Sarà mai questo applicabile alla natura della sua immaginazione, la quale non conosce altri limiti che quelli dell' immensità? In ciò sta il vero nodo della quistione, su cui io oso richiamar l' attenzione dell' osservatore filosofo.

Non vi ha dubbio che l'immaginazione tramutasi anch' essa di un luogo in un altro, di un tempo in un altro: ma questo passaggio non rompe per essa l'unità del tempo e del luogo; perchè può effettuirlo con atto simultaneo; perchè i suoi poteri son tali che nel correre in un luogo successivo essa non è obbligata di abbandonare il precedente; perchè può stendere le sue ali sopra entrambi, e comprenderli ed abbracciarli in tutta la loro ampiezza. Allor che per esempio l' occhio dello spettatore vede svagare Lear per la campagna, non può certamente vederlo più nella reggia ove gli fu mostrato nelle prime scene: l' unità del luogo è per esso infranta col cangiamento del luogo: ma la sua immaginazione cangia luogo senza punto romperne l' unità; perchè può estendersi a un tratto solo e nella reggia e nella campagna; ed il tutto le è sempre presente sotto forma unica e semplice, anche quando essa è tratta a fermarsi nelle varie parti e successivamente percorrerle.

Nè varrebbe il dire che non sono poi queste le unità pretese dagli aristotelici: basti per me che sieno quelle del teatro greco, da cui gli aristotelici an creduto dedurre le loro regole immaginarie. Quindi, mentre il cangiar tempo e luoghi per l' immaginazione dello spettatore è necessità inevitabile e imperante del pari alle tragedie classiche e alle romantiche, l'unità del tempo e del luogo si rimane inviolata per esso e nelle une e nelle altre: perchè l' immaginazione

essendo infinita di sua propria essenza, non ha altro spazio che l'universo, non altro tempo che l'eternità. E se non è dato al poeta tragico di trarne tutto il partito che ne trae l'epico, ciò deriva da questo, che essendo egli astretto di parlare a questa facoltà per mezzo de' sensi, non può astenersi dal temperarne i moti per accomodar l'azione ai poteri limitati ed ai soli bisogni de' sensi.

Tornando per poco al primo proposito, io credo invero che ove si fosse posto mente all'indole dell'idea più che alle forme della esecuzione, alcun utile raggio di luce avrebbe forse potuto trarsi dalla dottrina di Hemsterhuis per illustrar le differenze dei generi tragici con similitudini attinte dalle arti del disegno; restringendosi però a semplici similitudini, cioè a dar giudizi su i prodotti, senza trascorrer nella ipotesi che i poeti, volendo e non volendo, fossero guidati dal genio della scultura o della pittura. Ma Schlegel non potea tener queste vie, perchè avrebbe allora visto gran parte delle sue opinioni dissiparglisi dinanzi come sogni d' infermo: quindi se ne rimase per preoccupazione di sistema, se non pur forse per timore di contraddirsi. Ed affinchè non mi sia imputato che io supponga troppo arbitrariamente questa conseguenza, giustificherò con brevissimi cenni la mia proposizione, vincendo per poco la ripugnanza che mi è naturale per siffatta specie di paralleli.

Coloro che offrono a solo spettacolo sulla scena le strepitose vicende della vita, an sempre a poter disporre di un cumulo di circostanze, il quale, premendo con rapida successione di sviluppi, conferisce il più gran movimento alle loro produzioni, e non permette ai loro personaggi di mostrarsi mai troppo

fitti, e per così dire compiuti ed isolati allo sguardo degli spettatori. Il protagonista, non avendo ivi nè vizi nè virtù assolute, serba nel suo carattere non so che di aereo, che innalzandolo verso incognite regioni, gl' impedisce di mostrarsi in tutt' i suoi contorni con precisione geometrica: e le passioni impetuose da cui è animato, tendenti meno a rimover gli avvenimenti che ad accelerarne lo scoppio a suo danno, ben altro che circonscriverne le forme, servono a renderle ancor più ondeggianti ed estese. Una potenza occulta ed invincibile, traendolo sull' orlo del precipizio, lo abbandona al torrente de' casi che lo assalgono; ed egli che non può dominarli, dando colle sue qualità eminenti un terribile risalto alla loro acerbezza, si mostra in mezzo ad essi come a traverso di un velo trasparente, il quale lascia scorger la vittima, e fa disparir l' individuo.

Coloro pel contrario i quali hanno introdotto sul teatro il contrasto della virtù e del delitto, an bisogno di limitarsi a quelle fra le tante circostanze della vita che sien capaci di rendere aperte, sporgenti e compiute le forme dei loro personaggi. Qui il carattere del protagonista non ha nulla di alto e di fluttuante, nulla che l'immaginazione allontani dal contatto visibile degli spettatori: ei vuole, e nella forza della sua volontà prendono simultaneamente origine, sviluppo e termine tutte le parti dell' azione drammatica. Egli imprime agli avvenimenti il necessario impulso; e mentre questi si agitano commossi intorno a lui, egli che ne domina e ne dirige il corso, rimansi solo imperturbato ed immobile: e ben altro che conferir loro alcuna specie d' importanza, ei disperde a suo profitto la lor naturale grandezza. Ognuno

già vede che tutto deve alfin cedere a una potenza minacciante sicurissima rovina: ogni maschera d'illusione si abbassa; ed il teatro non più offre che individui delineati in tutti i loro profili colla più geometrica precisione.

Or quale di questi due generi di tragedia tien più della pittura o della scultura, a considerarli nel loro aspetto più alto e generale? Nel primo, le forme de' personaggi, bene illuminate dall' un canto, vanno a perdersi nell'ombre dall' altro; poichè a niuno è dato di prevedere se il Destino che li perseguita si plachi in lor favore, o pur si rimanga inesorabile. Nel secondo, tutto è posto in un'atmosfera non dubbia di luce; poichè con pochi dati è facilissimo di misurare il predominio di una virtù o di una sceleraggine gigante sulle circostanze ch' esse in gran parte creano e signoreggiano. Quindi l' azione tien della pittura nel primo caso; perchè ivi gli avvenimenti agiscono liberi ed indipendenti dalla volontà dell'uomo, e servono a piramidare con magnificenza ed armonia un vasto quadro il di cui fondo è occupato dal protagonista. L' azione tien della scultura nel secondo; perchè ivi gli avvenimenti, soggetti all' impero della volontà dell'uomo, si mostrano come altrettanti bassirilievi collocati intorno al piedestallo di una statua colossale, che si erge in tutti suoi possibili contorni sopra lo spazio destinato a contenerla. In questo senso, dove mai ritrovare con più certezza il disegno-modello di una tragedia pittoresca, se non è già ne' teatri di Eschilo e di Sofocle?

# CAPITOLO V.

## DE' PRIMI LINEAMENTI ONDE FU CONCEPITA LA TRAGEDIA GRECA.

Differenza tra le rappresentazioni sceniche di Tespi e quelle immaginate in seguito da Eschilo. — Lo spettacolo di un'azione avente un principio ed uno scopo, sostituito alle nude e slegata narrazione di un avvenimento storico o favoloso. — Circostanze in mezzo alle quali fu dato ad Eschilo di attingere dalla ingenue natura l'idee fondamentale delle vere tragedie. — Sua prima e schietta maniera di vedere sull'indole de' personaggi, de' caratteri e degli affetti, che doveano infonder anime a' suoi tragici orditi. — Com'egli concepisse di poter talvolta introdurre nelle sue dipinture il contrasto delle virtù e del delitto. — Falso giudizio che ravvise nella materia mitologice l'essenza della tragedia greca. — In qual senso è da intendersi l'opinione che i Greci nelle loro opere di fantasie mirassero unicamente ad abbellir la natura. — Cagioni della grande semplicità ond'essi rivestivano le loro combinazioni drammatiche. — Origine, ufficio e carattere de' Cori, male interpretati da molti critici moderni. — Ragionevoli motivi per cui i Greci introducessero il sistema di scrivere in versi le loro tragedie. — Movimento generale degli spiriti in mezzo a cui l'arte tragica fu inventata.

Se le idee sviluppate ne' quattro precedenti capitoli non sembrano a prima vista fondarsi che in puri ed astratti ragionamenti, è facil cosa il riflettere che io dovea necessariamente presentarle in quel modo, non per difetto di prove materiali che avrei potuto inserire in ciascun foglio a seconda del bisogno, ma per evitar confusione e disordine; riserbandomi nel seguito di rimenarle separatamente ai fatti da cui

furono attinte in origine. A quest' unico oggetto sarà ormai tutto rivolto il rimanente dell' opera: sì che quelle prime ricerche, ritraendo nuova e più splendida evidenza dall' applicazione, potranno alfin servire d'utile transunto, come an servito fin qui d' introduzione preparatoria a questo mio lavoro.

Il campo che ci si apre dinanzi è vastissimo; ed il percorrerlo gradatamente ci tornerà non meno istruttivo che dilettevole. Chiamando a rassegna le più rinomate tragedie apparse in luce da Eschilo fin oggi, ne indagheremo i pregi e i difetti in quanto al solo genere a cui parranno di appartenere; per così leggere nel loro complesso le variatissime vicende del teatro tragico presso gli antichi e presso i moderni; e mostrar luminosamente come la predisposizione di spirito de' loro autori, e le diverse circostanze dei tempi e delle società in cui si avvennero, determinarono l'indole di questa specie di poetiche produzioni, e le rivestirono di doti or analoghe or dissimili (*).

Mirando questa continuazione di esami a sostener con esempi le verità innanzi esposte, o per dir meglio, a ricollocar quelle verità negli esempi da cui furono desunte, mio principal disegno è di rilevar gli aspetti onde i diversi poeti si trovarono a contatto colla natura, e le impulsioni di un ingegno più o

(*) Non però in questo esame analitico mi è stato possibile di comprendere il teatro spagnuolo, de' più prodigiosi al certo di cui si onorino a buon dritto le lettere moderne. Poichè non ostanti le lunghe ricerche e i tanti materiali da me in prima raccolti su tal proposito, mi sono rincrescevolmente accorto in seguito, che la necessità inevitabile di risalire a diversi altri particolari principii per determinar nettamente l'indole mista, originalissima e al tutto speciale di quel sistema tragico, mi avrebbe rimosso troppo lunge dal semplice cammino che io già stava battendo per gli altri, e così esposto alquanto a perder chiarezza e rapidità nella progressione logica delle mie più generali idee. Quindi mi riserbo e propongo di farne quando che sia oggetto unico di un separato lavoro.

men libero o preoccupato, che li indusse a ravvisarla nella totalità magnifica o nel ristretto isolamento di taluna delle sue parti. In conseguenza mi fermerò a coloro solamente in cui qne' fenomeni appariscono più manifesti, e che segnano le differenze de' generi, non per cangiamenti di materie o di forme, bensì per l' espansione di un sentimento o più largo e spontaneo, o più vigoroso e concentrato, cui particolari cagioni concorsero a rivolgere per direzioni contrarie.

E siccome io dissi che il più ampio corredo d'istruzione e la cresciuta energia del sentimento erano pei moderni due preziosi acquisti, ond'essi doveano riuscir di necessità superiori agli antichi, facendone buon uso; e rimanere inferiori a sè stessi abusandone: così non obblierò di somministrarne le prove, paragonando fra loro in separato capitolo talune fra le più notabili produzioni tragiche antiche e moderne, ove i medesimi soggetti furono posti sulla scena. Tutto questo esame ci darà inoltre occasione a discutere partitamente molte altre picciole dottrine, che per la difficoltà di rannodarle a principii universali non mi fu agevole di dar luogo altrove; senza però che io cessi mai di aver presente allo spirito il senso dell' epigrafe apposta a tutta l' opera, *Nos genera degustamus, non bibliothecas excutimus.*

Giovi rammentare che a non uscir del mio speciale obbietto, mi è uopo esaminar principalmente le *situazioni* intorno a cui si aggirano le opere delle quali mi occorrerà discorrere; non già per istruire il lettore di avvenimenti ch'ei non ignora, bensì per accompagnarlo meco nella induzione de' giudizi su cui le più volte i critici non son punto di accordo. Il consueto sistema di metter da canto l'indole de'soggetti personificati

può esser plausibile quando non si ha in mira se non di notomizzare una scena, un carattere, una passione tragica qualunque; poichè queste non sempre si legano all'azion principale tanto da rendere impossibile il considerarnele disgiunte. Ma dovendo io dimostrar co' fatti che la differenza de' generi è tutta riposta nella differenza delle idee preesistenti alla esecuzione, non potrei bene indagar queste ultime, se non fermandomi alle situazioni che le esprimono e le sostengono.

Pur tuttavia non allargherò il mio esame se non per quelle che mi sembreranno riunir tutti gli argomenti propri a chiarir la natura de' diversi generi: da che io non detto la storia della letteratura drammatica; e pochi efficaci esempi qua e là presi ne' diversi teatri bastano pienamente al mio proposito. In pari modo, se mi avverrà talvolta di parlar de' pregi e de' difetti della esecuzione, sarà sempre in quanto influiscono a sostenere o a pervertir la grandezza e la integrità della idea; non consentendomi la ragione che la critica possegga mezzi sufficienti a determinar questa materia per altri riguardi. Premetto intanto alcune considerazioni generali, il cui scopo sarà di rintracciare i primi lineamenti della tragedia greca, per investigar le cagioni ond' essa, senza alcun soccorso di precedenti modelli, potè rivestir doti sì eminenti e sì splendide.

Le troppe industrie de' filologi nel riferir l'origine della imitazion tragica ai canti di esultanza di cui pochi villani faceano risonar le campagne nell'atto di sacrificare a Bacco il capro distruttor de' vigneti, mi parvero sempre sforzi di erudizione sterile, e per le sue conseguenze inesatta. Poichè taluni, e non

certamente di mediocre ingegno, partirono da quelle pretese origini, e confusero i tempi e le cose, per conchiudere che tutta la tragedia greca non fosse altro in sostanza che *un inno agli Dei.* Espressione bastantemente vôta di significato; se già non voglia prendersi nel senso figurato onde un celebre anatomico, dopo aver dimostrato a una numerosa assemblea la mirabile struttura del corpo umano, terminò dicendo in un trasporto di entusiasmo, *abbiamo intonato un inno alla Onnipotenza.*

Se non che i vari prodigi dell' ingegno umano, e l' universo con tutte le sue esistenze, si risolvono allora in altrettanti inni alla divinità: ed è uno dei casi in cui per troppo desiderio di dir tutto, non si dice nulla. A me sembra, nella particolar quistione di cui siamo occupati, che un canto di esultanza, sia pur qualunque il nome che lo denoti, non ha nulla in sè di drammatico: nè presso gli antichi potea dipartirsi dal genere lirico che gli è intrinseco, per quell' unico personaggio che Tespi aggiunse al coro de' cantanti, a fin di rallegrare con qualche aneddoto di storia o di tradizione le solennità religiose della Grecia: poichè quegli esponeva un avvenimento e non lo rappresentava: e si vorrà consentire che ovunque si narra e non si agisce, vi è rapsodia e non dramma.

Questa deviazione di giudizi ha forse i medesimi motivi da me indicati nel principio de' due capitoli precedenti. La difesa della verità ha dato sovente luogo a lutte asprissime; perchè vi furono sempre classi interessate al sostegno dell' errore: queste discordie restano però inintelligibili allor che si riferiscono alla difesa del bello; non essendo nè pur da

presumere che alcuno si addossi il ridicolo incarico di procacciare applausi al deforme. Non vi è uomo di buon gusto che non si piaccia, che non si ammiri nelle bellezze del così detto genere romantico, quando ne offra di reali e permanenti: ma coloro che se ne son fatti propugnatori acerrimi, an creduto che non si potea proteggerlo senza romper guerra a tutto l'uman genere; e per assicurargli trionfo, reputarono indispensabile di abbattere innanzi tutto il genere classico, che a dritto e a traverso riguardano come rivale del primo.

Trovando pur troppo arduo il tentativo di rovesciare un edifizio che per tanti secoli ha eccitata la venerazione de' popoli, si furono avvisi di designarlo per via di comparazioni abbaglianti, che nascondessero censure amarissime sotto la maschera di pomposi elogi. Così dicendovi un critico che la tragedia greca è una statua sublime, un inno di genio ispirato, di tanto più vi seduce, in quanto ha saputo prepararvi a quel confronto con esordi eloquentissimi. Frattanto, allor che la illusione delle parole si dissipa, basta il semplice buon senso a persuaderci, che mentre una statua greca è bella, e un inno ispirato è bellissimo, una tragedia che sia inno o statua, non è tragedia ma mostro. Sono lodi insidiose, le quali dando a una produzione qualità che non possono convenirle, mirano ad insinuar con destrezza ch'essa manca di quelle che le son proprie ed inerenti.

Dopo aver fatto risalir l'origine del teatro tragico alla celebrazione delle feste di Bacco, gli eruditi an supposto che Eschilo lo ampliasse, aggiugnendo un secondo personaggio a quel primo che vi avea introdotto Tespi. Se non che il fatto è apertamente

contrario a questa dottrina; non essendovi tragedia di Eschilo a noi conosciuta ove i personaggi non oltrepassino il numero di due; e nelle Coefore ve ne ha fino a sette. Coloro che si studiano di conciliar tutto con argomentazioni cronologiche, han detto che siccome Sofocle accrebbe di un terzo personaggio la tragedia, piacque ad Eschilo il tentativo, e si determinò dopo questo esempio ad estendere anch'egli più oltre il numero de' suoi attori. Ma dalla prima produzione di Eschilo fino alla prima di Sofocle scorsero molti anni; e bisognerebbe provare storicamente che nelle tragedie scritte da Eschilo in questo intervallo di tempo, i personaggi non andassero di là dal numero due.

Senza che l'invenzione di un terzo personaggio attribuita a Sofocle, è pur essa dubbia: poichè nelle tragedie che di lui ci restano, il numero degli attori va più oltre; e nell'Aiace ve ne ha non meno di nove compreso il Coro. Nè l'autorità di alcuni antichi le cui parole han potuto esser torturate o frantese, ed Orazio fra gli altri si è certamente espresso da poeta con figure ellittiche, varrà mai a far sostenere il contrario, quando vi è un fatto solenne che la distrugge. La ragione di queste varie sentenze de' critici sta tutta nell'idea di cui si sono preoccupati, che la tragedia fosse inventata da Tespi, o forse ancora da Epigene; e che Eschilo non facesse che darle ingrandimento e perfezione. E non vi ha dottrina più abile a traviarci sul merito di Eschilo e delle sue produzioni. Questo poeta non aggiunse semplici narratori a quel primo che già esisteva; ma sostituì lo spettacolo alla leggenda, l'azione al racconto, e diede a' suoi concepimenti quella unità d'idea e di scopo che distingue

i parti spontanei della immaginazione dalle nude reminiscenze della memoria.

Plutarco infatti ne attesta, che quando il volgo de' Greci, avvezzo ad intender per tragedia un cantico di religione, vide sotto il medesimo nome portar situazioni, caratteri ed affetti sulla scena, esclamò attonito a quella novità, *che an che fare queste cose con Bacco?* Ed Erasmo rapporta un proverbio popolare a cui questa esclamazione die' luogo in seguito; essendosi da per tutto messo il vezzo di dire, per rispetto a un' opera qualunque che non rispondea punto all' oggetto cui sembrava destinata, *nulla di positivo a proposito di Bacco.* Dal che senza alcun' ombra di dubbio si desume, che tra il carro di Tespi ed il teatro di Eschilo vi è diversità di essenza e non di forma; vi è passaggio da un' arte ad un' altra, e non continuazione di un' arte medesima che di rozza ed informe divien più bella ed adulta. Nè l' identità del vocabolo dee punto illuderci sulla diversità della cosa; bastando riflettere che ne era interamente alterata la significazione.

Si vorrà forse rammentarmi esser tradizione consentita da tutti, che Frinico, fiorito dopo Tespi, introducesse le parti di femmina sulla scena; per cui Temistocle ad onorarlo degnamente fe' costruire un palco espresso per lui: e che Coerilo, contemporaneo di Frinico, e meglio conosciuto pel suo poema della Perseide di cui si hanno appena scarsissime rimembranze, inventasse il costume per gli attori, a dar più illusione e magnificenza allo spettacolo. E l' obbiezione potrebbe reggere: ma ignorando noi la natura delle loro opere involateci dal tempo, e che probabilmente avean più del ditirambico che del

drammatico, non possiamo inferirne con sicurezza storica che tra le loro mani fosse nata la vera tragedia. Tanto più che mentre l'intervento delle femmine ed il costume per gli attori non provan direttamente nulla, potendo essi pur bene associarsi ai semplici cori di Tespi per così renderli più festeggianti e variati. Vitruvio ne attesta che il primo palco teatrale coi necessari compartimenti e decorazioni scenografiche per rappresentarvi un'azione veramente drammatica, fu eretto in Atene dall' architetto Agatarco per le sole produzioni di Eschilo: e ne scrisse in seguito un trattato, che ne fe' nascere due altri simili di Democrito e di Anassagora, i quali simultaneamente impresero a svilupparne la scientifica teoria. In ogni modo le dispute erudite non giugneranno mai a persuaderci, nè che i canti di un coro, misti a narrazioni di aneddoti, e celebrati da Epigene sino a Tespi, fosser vere tragedie; nè che le tragedie scritte da Eschilo sino ad Euripide, benchè si usasse di darle a pubblico spettacolo in occasione di solennità religiose, fossero in sè medesime inni religiosi in onore degli Dei.

Questa sollecitudine di rintracciar troppo le gradazioni nei progressi dello spirito umano può esser giustificata nella storia della scienza, in cui tutto procede per ordini d' idee che partono dalle unità per giugnere ai moltiplici; ma è sterile nella storia dell' arte, ove talvolta i prodigi vengono per salti, e non si congiungono ad alcuna specie di precedenti lavori. Noi certamente ignoriamo quali e quanti poeti sieno fioriti in tempi remotissimi a servir di anelli di concatenamento fra la barbarie della nascita dell' uman genere e la creazione dell' Iliade. Ma questa ignoranza ammette la doppia possibilità che ve ne fossero e che

non ve ne fossero affatto di notabili: poichè mentre i prodotti dell' intendimento, fondati sulla esperienza, non avanzano che per lentissimi e successivi passi, i prodotti della immaginazione, fondati sul sentimento, prorompono spesso come per incantesimo, e rappresentano la favola di Minerva, nata in armi ed adulta dalla testa di Giove.

La storia delle lettere moderne ce ne somministra un esempio, di cui niuno vorrà contrastare l'autenticità. Trovatori e poeti in buon numero si frapposero al certo dal duodecimo secolo fino all' apparizione di Dante: ma il vôto fra i primi ed il secondo è incommensurabile. Qual gradazione rinvenirsi tra le opere di coloro che scrissero versi di amore e prose di romanzi, e la Divina Commedia surta come pianeta luminoso in mezzo alla caligine de' tempi, senza che verun astro di valor consimile lo abbia preceduto o semplimente annunziato? E quale ostacolo può incontrarsi nel porre che la tragedia nascesse con Eschilo e da Eschilo, anzi che ricorrere alla ipotesi tratta da indizi falsi o stentati, che gli antecedenti istrioni glie ne avessero positivamente aperta la strada? A me per ora giova di star letteralmente all' autorità di Quintiliano: *Tragoedias primus in lucem protulit Aeschylus.*

So che le scoperte si associano spesso fra loro; e che un tronco d' albero, a cagion di esempio, galleggiante in riva al mare, su cui alcun fanciullo reggevasi per avventura a scherzar colle onde, ha potuto far nascere in altri l' idea di scavarne il centro per sostenervisi illeso dalle acque, e dar così principio informe alla navigazione. Ma dal modo regolare onde le scoperte progrediscono nelle arti meccaniche, non si può sempre giudicar severamente di quello fuor

d'ogni regola ond'esse sogliono venir operate nelle arti gentili. Seguendo la logica delle analogie, è tutt'al più concesso di supporre che il carro di Tespi risvegliasse nella fantasia di Eschilo una folla d'immagini confuse, che, fecondandosi occultamente in lui, lo conducevano a concepir la creazione di un teatro tragico.

Sarà però sempre vero, che se lo scopo e l'indole dell'uno e dell'altro differiscono essenzialmente fra loro, non vi è a scorgere alcun legame di continuità che ricongiunga il secondo al primo, e ne obblighi a considerarli amendue come di un solo e medesimo disegno d'invenzione, che abbia ricevuto i suoi progressivi sviluppi dal tempo. Fu quello di Tespi un cotal genere di produzioni che servendo per così dire di cagione occasionale alla mobilità dell'ingegno di Eschilo, gli diè possente stimolo ad inventarne un altro; il quale non per ciò rimarrassi men distinto e separato dal primo, e quindi soggetto a nuove leggi, tendente a nuovi effetti, e bisognevole di nuove e più alte facoltà in chi si avviene a trattarlo.

Non mi stancherò mai di ripetere, che l'origine delle varie arti della fantasia è tutta da attribuirsi a quella inquieta attività morale, onde uomini di tempra maschia ed indomabile, percossi vivamente dalle grandi impressioni della natura, sono involontariamente tratti a risospingerle al di fuori di essi, quasi lor mancasse la capacità necessaria di ritenerle dentro sè medesimi in un passivo silenzio: e vi son mossi da un bisogno convulsivo di liberarsi da quel torrente di affezioni promiscue, che premendoli con violenza, li agita di un movimento espansivo ed irresistibile. Infiammati dal magnifico aspetto della natura, essi non potrebbero comprenderla se non adeguandone l'immensità;

per cui divenuti operosi e giganti quant' essa, trovansi informati della sua facoltà generativa, e affrettansi a riprodurla, a moltiplicarla, a variarne in cento guise le forme, come per un secondo atto di creazione infinita.

Eschilo fa quel che è bene, ma senza saperlo, dicea Sofocle. Se non che questa è prerogativa di tutti i grand' ingegni operanti nelle arti dell' immaginazione per libero e spontaneo impulso. Sofocle stesso non calcò sentieri meglio conosciuti nelle sue poetiche imprese. E non già che i grandi ingegni producano per un concorso fortuito d' idee, le quali poi ricevan corpo e legami del caso. Trasportandosi a un tratto ne' più vasti fenomeni dell' universo fisico e morale, veggono in lontananza, e dispongono luminosamente quel che sono avidi di produrre; ma per impeto di fantasia commossa, e non per misurate analisi di una ragion vigile e calcolatrice. È una vista interna, la quale benchè sveglia da un oceano di esterna luce, opera in sè stessa, e rimane indipendente da ogni estraneo aiuto della facoltà de' sensi e dell' intelletto.

Quel Dio di cui parla Orazio, che agitando riscalda gli animi de' poeti, non è che un sentimento vivo, mobile, arditissimo, il quale posto in azione dallo spettacolo della natura, e certo d' incontrar per le sue vie la verità poetica, non sa e non cura di sapere nè quando egli accolse i primi germi delle sue ispirazioni, nè quali fossero gli elementi che gradatamente concorsero a fecondarli: ed ignora in ugual modo e il punto ove gli fu comunicato il primo impulso, e lo spazio intermedio che ne' suoi voli fu obbligato a trascorrere. L'opera del vero poeta è come il figlio le cui fattezze non si ravvisano dalla madre se

non dopo il parto: l'educazione successiva può dargli incremento e perfezione, ma non infondergli o accrescergli il prezioso dono dell'esistenza.

L'anima di Eschilo, temprata vigorosamente a mète altissime, si era lungo tempo esaltata in silenzio, accogliendo da un lato le numerose impressioni che le veniano ingenue dal mondo esteriore, ed espandendosi dall'altro con rapido ritorno ad abbracciarne i moltiplici aggregati nelle loro più generali sembianze. Le nozioni del vero e del bello, di cui a nutrimento delle sue facoltà più che a pompa di vana dottrina egli avea già fatto tesoro, eran tali da serbargli sgombri lo spirito ed il cuore da ogni nebbia di prevenzioni: il dolce solletico della gloria e quel puro amor di patria che dà primo incitamento a tutte le nobili imprese, lo rivolgeano inavvertitamente verso regioni poste di là dalle meschine realità della vita materiale: e le circostanze particolari de' tempi concorreano potentemente a sostener non solo così avventurate disposizioni morali, ma e altresì ad imprimer loro tendenza e direzione determinata.

Ei fioriva in mezzo alle sanguinose lutte che laceravano la Grecia; e l'universo che lo circondava, non offriagli alla vista se non principati e repubbliche, popoli e famiglie, opinioni e passioni, che quasi in perpetuo movimento di rotazione celerissima, passavano e ripassavano tumultuosamente dalle vittorie alle disfatte, dalle sventure alla prosperità, dal fermento alla calma. Nè gli avvenne di esserne passivo e semplice spettatore. Nato di bellicosa stirpe, fu egli stesso intrepido soldato e provveduto capitano: ed ebbe parte nelle alterne vicende onde Atene fu pria

minacciata di ultimo flagello, ed indi sollevata come per magia al colmo della gloria e della potenza, allor che la fortuna della guerra che già sembrava abbandonarla alla discrezione degli avvenimenti, se le volgea propizia in Maratona ed in Salamina; e per un cangiamento inatteso rovesciava lo squallore e l'esterminio sul più florido impero dell' Oriente.

Non vi ha nulla infatti di più fortemente sentito, di più ampiamente istruttivo per una intelligenza energica, quanto il vario successo delle guerre, di quelle specialmente che an per oggetto, non di soddisfare all'ambizione di un potente o ai capricci di una favorita, bensì di vegliare alla garentia di grandi interessi, e di riordinare pel loro mezzo le sorti prospere o avverse dell' umano gregge. Là non occulti prestigi, non computi di vanità, non alimenti a passioni superbe. L' uomo vi appare in tutta la miseria della sua efimera condizione: or nulla, or tutto; or nella polvere, or sugli altari. E il vincitore non ha più a rallegrarsi de' suoi trionfi, che il vinto ad affliggersi de' suoi rovesci: poichè il valore non rende ragione degli eventi, quando è adoperato da amendue le parti; e tutto viene come gioco di fortuna variabile e fuggitivo.

Essendosi più volte imbattuto a scorger da presso così lugubri casi, Eschilo dovea non concepire l'umanità, se non come soggiacente a continui turbini, i quali si distendono impetuosi per lo spazio, scaricando alla cieca or dall' un canto or dall' altro i loro implacabili furori. Ond'ei fe' dire appositamente al coro nel Prometeo:

Va la sventura errando,
E or presso questo, or presso quel si asside.

Quindi allor che quel bisogno impaziente di creazione, che si resta sempre ignoto al volgo degli uomini, si facea sentire onnipotente ed irresistibile in lui, e ch'egli immaginava poter su di un teatro congegnato dall'arte ritrarre in miniatura quel che avvenia di più notabile nel teatro positivo delle umane cose, non gli fu mestieri di andarsi scegliendo con analitiche ricerche le vie a dover percorrere. Lanciandosi sulla scena, vi trasportò per solo istinto di un genio educato dalle circostanze quel medesimo complesso di memorabili e triste affezioni da cui il solo petto era agitato: nè potea pensare ad offrirvi altro spettacolo se non quello che rannodasi alle grandi e strepitose rivoluzioni della vita.

Un tal concepimento sublime, la cui realità è garentita dalla comune esperienza, si trovò subito rivestito del più splendido ideale per l'immagine del Destino, di cui l'epopea omerica avea già fatto nobilissimo uso, e che Eschilo riprodusse con isquisito accorgimento sul teatro; non per esprimere filosofiche astrazioni di libertà e di necessità in contrasto, ma per dar pompa ed unità poetica a quelle lacrimevoli e slegate vicende ch'egli aveasi tolte a materia delle sue sceniche situazioni. Altrove provai esser questa infatti l'origine misteriosa di quella creazione magnifica a un tempo e spaventevole della fantasia. Sì che la natural tendenza dello spirito umano a derivare effetti ordinari da straordinarie cagioni, era così utilmente alimentata; ed accresceva il meraviglioso, menando la volontà dell'uomo a naufragarsi contro questo scoglio inevitabile, e congiungendo gl'infortuni della vita alla occulta influenza di una divinità inflessibile che dal più alto de' cieli sembrava promoverli

a far memore quest'essere della sua condizione transitoria e finita sulla terra.

Questa idea primitiva esigea corredo ed armonia di analoghe circostanze per servir di soggetto ad azioni drammatiche: poichè questo ramo delle arti poetiche non parla alla fantasia se non per mezzo de' sensi; e gli è necessario di far concorrere i più nobili di essi ad eccitar commozioni vivissime negli spettatori. Per adempier degnamente a questo incarico, Eschilo reputò da prima convenevole di prendere i personaggi che doveano rappresentare visibile quella immagine sul teatro, dalle classi più elevate della società: non già, come taluni an creduto, per solleticar le passioni democratiche de' tempi con lo spettacolo di principi e di monarchi schiacciati sotto il peso della sventura; il che avrebbe trasformato il poeta in un gretto retore da comizio, ma per conferir solennità di apparato alla tragedia; essendo pur certo che in questo caso la loro caduta dovea riuscir di tanto più strepitosa agli occhi del pubblico, in quanto più alto era il seggio in cui essi trovavansi collocati.

E ciò altresì mirava ad un eminente scopo morale. I grandi, avvezzi a bever sempre in tazze incantate, facilmente si persuadono che la prosperità sia loro esclusivo retaggio; e quel che è più singolare, il popolo dal suo canto crede precisamente lo stesso: sì che dare a spettacolo i disastri di uomini oscuri sarebbe stato un confermar tutti in quella insensata prevenzione. Per l'opposto, il rammentar che l'infortunio è una rete la quale inviluppa indistintamente tutti nelle sue maglie adamantine, e che lo splendor dello stato non sottrae veruno dalla tremenda cecità de' casi, era oggetto di lezione utile ai grandi e di

emozioni profondissime ai popoli: poichè questi ultimi sono agevolmente compresi di pietà nel veder rovinare istantaneo un sistema di felicità ch' essi piacciensi ordinariamente a vagheggiare con dilettevoli simpatie, e il cui pieno godimento suppongono non dover essere turbato giammai.

L' azione drammatica ricevea grandezza da questo primo espediente: ma per imprimerle movimenti rapidi e fortemente alternati Eschilo vide inoltre che gli convenia prendere que' personaggi medesimi, non modificati dalle pratiche di una stoica educazione, bensì tali che la volgare esperienza li offre nelle loro ingenite doti; cioè pieni di passioni che si accendessero con impeto, di abitudini superbe che non si lasciassero vincer da ostacoli, e di un' altezza d' animo che a luttar coi mali della vita li manifestasse superiori alla natura comune: sì che operanti a gara, ed or sommovendosi or calmandosi, quelle caratteristiche qualità si sviluppassero tutte sul teatro, meno a far mostra isolata di sè, che a concorrere colla loro natural resistenza ad accelerare ed a provocar più terribile lo scoppio delle soprastanti rovine.

Poichè l' uomo non mai si rassegna in silenzio all' esterminio: quell' istinto medesimo che sembra guidarlo alla felicità, lo arma di un vigore inflessibile contro gli assalti inaspettati della sventura: e coloro vi si mostrano più tenaci, cui la grandezza dello stato fa supporre più impazienti di esser dominati da potenze estranee al loro proprio individuo. Quindi il contrasto che un personaggio di tal fatta oppone per sottrarsi a qualche grave disastro, gli accresce anzi che affievolirgli l' altrui pietà: come un naufrago infelice, cui rende oggetto di commiserazione e d' interesse,

non l'impassibilità di lasciarsi inghiottir dalle onde, ma il coraggio di combatter contr'esse fino all' ultimo respiro; per cui la desolazione dello spettatore non è al suo colmo, se non in quanto lo vede miseramente soccombere in mezzo a' suoi generosi sforzi di afferrare un lido per ottenervi salvezza.

Queste prominenti forme concepite da Eschilo per dar vivace risalto ai suoi personaggi sarebbero intanto riuscite di poca utilità morale, se non pur forse di limitata bellezza poetica, ov'ei non le avesse disposte in guisa da poter dipingere l'uomo negli uomini; ombreggiandole cioè da tale aspetto eminente, che senza annebbiar punto le qualità particolari degl'individui, tralucessero in loro per facili applicazioni le qualità generali della specie. E di ciò somministrano prova que' tocchi di compiuto e sublime ideale ond'ei coloriva i suoi tragici caratteri; i quali, ritratti sempre dalla natura per la verità degli elementi, splendono sovente come collocati di là dai confini della natura per la magnificenza de' complessi; e trasportano l'anima dello spettatore in una regione di meraviglia e d'incanto, a cui il solo ministero dei sensi non è capace d'innalzarla. Questa preziosa dote negli eroi della tragedia greca è stata sì altamente sentita da Menzel, che ad onta delle sue prevenzioni ei non può astenersi dal lasciare intendere che in ciò i romantici possono gareggiar coi classici, ma non confidarsi di sorpassarli: tal che risulta impossibile alla critica il notar da questo altro canto alcuna essenzial differenza fra le due scuole.

Eschilo finalmente si accorse che le tendenze virtuose o colpevoli, derivanti dalle diverse passioni e dagl'interessi diversi de' mortali, erano pur fenomeni

ordinari ed inseparabili dalla condizione sociale dell' uman genere: e mentre non avrebbe potuto prenderne le dipinture a soggetti fondamentali di grandi azioni drammatiche senza sostituir bruttamente sulla scena gli effetti della volontà dell'uomo a quelli della misteriosa influenza del Destino, nè anche avrebbe potuto escluderle assolutamente dal teatro senza uscir di ogni specie di realità, e svagar per entro a gelidissime astrazioni. Per conseguenza, ovunque trovò inevitabile di far cenno di virtù e di scelleraggini in contrasto, ebbe costante cura di gittarlo in lontananze più o meno estese, ove servissero di macchine atte a promovere lo sviluppo dell' azione, ad amplificare con nuovi temperamenti di ombre e di luce i suoi quadri, e a colpir con questa varietà di ornati e di disegni l' immaginazione dello spettatore, senza però preoccuparla o distrarla in nulla dagli avvenimenti in cui l' arte vuole ch'ella sia tutta concentrata.

L' idea preesistente alla esecuzione della tragedia era così determinata in Eschilo sotto il più grandioso ed energico disegno. Essa rappresentava una vasta e strepitosa rivoluzione della vita, prorompente su personaggi collocati in altissimo stato ed impetuosi di passioni resistenti e di forza d'animo indomabile: rivoluzione che delle volontà virtuose o colpevoli poteano servir sovente a precipitare verso il suo ultimo termine, ma che unicamente dipendea da concorso cieco di casi impreveduti, cui l' immagine preordinata di un occulto Destino dava solennità e legame. Ed il poeta era spesso ingegnoso a riassumerla con brevi ma risentiti tratti nel linguaggio medesimo de' suoi

tragici eroi. Cassandra dice apertamente nell' Agamennone,

> Oh umane cose! Avventuroso stato
> Un' ombra basta a rovesciarlo, e tutta
> Ne cancella la traccia un dar di spugna!

Nè può supporsi concepimento che più di questo riunisca in sè la realità degli elementi all' ideale delle combinazioni, e mostrarsi per tutti i suoi aspetti vero, utile, poetico e teatrale. La tragedia era fatta: non rimanea che ad adagiarla su analoghi avvenimenti e rivestirla di forme atte a scotere per le vie de' sensi la fantasia de' popoli.

Intorno a quest' ultimo oggetto, siccome la maggior parte delle situazioni in cui fondano le tragedie antiche sono prese dal tesoro della mitologia, taluni an creduto che i poeti greci ricorressero a quel fonte di pietose vicissitudini per effetto di predilezione sistematica; e che in conseguenza il carattere mitologico fosse così essenziale a quel teatro, da non potersi fare astrazione dall' uno senza distruggere la nozione dell' altro. Nè mancò pure chi fitto l' animo in questa ipotesi, e temendo non gli si opponesse ad esempio contrario la tragedia de' Persiani, si studiò di far passare come bastarda quella produzione, e come un aperto violatore degli ordini stabiliti Eschilo che la scrisse: poichè invero la situazione, ben altro ch'esser mitologica, è ivi attinta da una storia positiva insieme e contemporanea. Il giudizio è bello: se non che altri avrà ragion da stupire alla facilità onde gli eruditi danno effetti retroattivi alle loro decisioni legislative: essendo pur certo che Eschilo infranse

leggi, non già esistenti a'suoi tempi in questa qualità, ma inventate e promulgate per libidine di potere ventitrè secoli circa dopo la sua morte.

Che cosa è la mitologia? — Non altro evidentemente che un complesso di fatti avvenuti in epoche lontanissime, la cui storica verità si trovò in seguito alterata dalla tradizione orale de' popoli che se li trasmisero l'un l'altro di secolo in secolo, e dalla intemperanza de' poeti che si piacquero ad abbellirli colle illusioni delle loro fantasie. Vi si veggono frammisti uomini e Dei, sol perchè, ripeto, in quei remotissimi tempi gli abitanti del cielo non furono che copie ingrandite degli abitanti della terra, o immagini personificate delle passioni dell'anima e delle potenze della natura; e le romorose vicende che si supposero scoppiate nell'Olimpo, non altro che memorie guaste e corrotte di rivoluzioni antichissime, onde l'uman genere nelle sue tenebrose origini era stato agitato e sconvolto. E certamente i Greci contemporanei di Eschilo non avevano altri annali.

Erodoto infatti, riguardato a giusto titolo come padre della storia, non ancor fioriva: e le grette raccolte de' Logografi, da coloro che tentando la prosa nei loro scritti separarono i primi la storia dalla poesia, sino ad Ecateo ed Ellanico che seppero spaziarsi entro campi alquanto più estesi, non offriano idonei alimenti ai voli della fantasia. Sanconiatone stesso nè poteva esservi ancor noto, perchè il primo a tradurne in greco gl'inintelligibili frammenti fu Filone, nè i suoi racconti sulle antichità orientali erano altro che teogonie, forse allegoriche, se vuolsi credere alla scuola di Vico, ma in nulla differenti per la loro intrinseca natura da quelle di Omero e di

Esiodo. Sì che tutta la storia patria de' Greci era nella mitologia; e non sapeano di quella degli stranieri, se non in quanto si legava alle lor patrie tradizioni.

Un sistema non è che una scelta volontaria, eseguita in una gran massa di fatti, donde se ne adottano alcuni e se ne rigettano altri. E dir che i Greci determinassero per sistema la sola mitologia a somministrar situazioni alla tragedia, è un pretendere ch'essi avessero dovizia di storie di ogni specie, dalle quali si allontanassero a ragion veduta per concentrare in una sola tutta la loro attenzione. Ma i Greci aveano ben poco da scegliere: gli avvenimenti che precedettero o seguirono la guerra di Troia, e le famose vicende delle due case di Pélope e di Làbdaco, con altre poche simili di quei tempi eroici, formavano tutto il loro corredo storico. Nè poi que' fatti erano tanto fuor di natura da credere che i Greci vi ricorressero per bizzarria di menti in delirio: che anzi erano così inerenti all'indole della razza umana, che noi stessi dopo tanto corso di secoli potremmo dubitare se fosser veri, ma non già se fosser possibili.

Gli avvenimenti contemporanei non poteano sempre offrir materie di tragiche avventure; perchè fitti nella memoria degli uomini con sembianze troppo definite, rendeano mal propria l'immaginazione a trasportarli su di una base ideale che lor conferisse pompa e grandezza. Quando il macedone Archelao chiedeva di esser celebrato da Euripide con un'azione tragica, *tolga il cielo*, diceagli il poeta, *che vi avvenga mai nulla da farvi divenir soggetto di una tragedia.* La risposta era sensata, ma non piena; e sentiva alcun poco la destrezza del cortigiano. Dovea dirgli in

termini più aperti: « io vi ho visto co' miei propri occhi; ho conversato con voi da vicino; voi avete inchiodata la mia fantasia; come innalzarmi in altri elementi, con quali eroiche apparenze potrei dipingervi? *Il n'y a point de héros pour son valet de chambre* ». Se non che Euripide non avea probabilmente letto Montaigne, e non potea torgli a prestito questa profonda riflessione. Ma dovendo que' poeti necessariamente gittarsi nel passato per trovar terreno da adagiarvi i loro concepimenti, non vi era per essi altro partito se non l' unico ed esclusivo di ricorrere alle favolose tradizioni dei loro antichi.

Non però quando si avvennero in qualche strepitoso disastro contemporaneo, si fecero scrupolo di riprodurlo con poetiche tinte sulla scena. Ed è maraviglia che i critici i quali sostengono la enunciata dottrina, sien que' medesimi che ammettono l' esistenza di una tragedia prima di Eschilo; obbliando che secondo questa ipotesi sarebbe a consentire che la tragedia nascesse non meno storica presso i Greci che mitologica: poichè Frinico fe' rappresentare in Atene una azion teatrale sull' esterminio di Mileto, che appartiene agli annali positivi di quel secolo: e l' ammenda a cui fu per ciò condannato, non ebbe certamente motivo di aver egli deserto il campo della mitologia, ove i diversi poeti, non avendo nulla di meglio, mictevano a lor posta; ma senza pericolo che, uscendone talvolta, procaccerebbero la corruzione dell'arte, o incorrerebbero nell' anatema del pubblico intenditore.

Le stesse divinità mitologiche che i Greci introducevano nell' azione, sono sì poco caratteristiche a quel teatro, che sovente se ne possono togliere senza nuocer punto alle situazioni che vi sono rappresentate.

Si sostituisca infatti ad un Ercole divenuto Dio un Ercole tuttavia mortale, o altro simile personaggio che avendo impero sull'animo di Filottete, lo induca a cedere alle premure de' guerrieri che il richiamavano all' assedio di Troia; e quella tragedia di Sofocle rimarrà in fondo la stessa. Si metta in luogo di Diana un semplice individuo che istruito delle infamie di Fedra e della innocenza d' Ippolito, venga con argomenti di fatto a chiarir Teseo del suo funesto errore; e quella tragedia di Euripide si rimarrà pure la stessa. I poeti greci, profittando delle credenze popolari, fecero apparire i loro Dei a conferir magnificenza e splendore alla scena: ma le loro situazioni drammatiche ne erano al tutto indipendenti. Così per la sola pietà delle loro sciagure e non pel prestigio de' loro nomi que' famosi eroi della mitologia eran dati a spettacolo sulla scena: sì che mutando questi e ritenendo quelle, si avranno sempre le stesse tragedie meravigliose e bellissime. A qual filo attiensi dunque la dottrina de' critici su questo assunto?

Ed ho ragionato secondo il senso a bell' arte confuso in cui essi adoperano il vocabolo mitologia: poichè strettamente parlando, questo non è poi che la scienza de' miti, la scienza comunque foggiata dei simboli della religione pagana. E dov' è mai che le tragedie antiche sien fondate in queste allegoriche materie, tanto in sè stesse incapaci di dar sensibile base a un ordito drammatico? Della Prometeide che taluno vorrà forse oppormi in contrario, dirò più tritamente altrove. È vero intanto che gli Ercoli e i Tesei, le Andromache e le Ecube, gli Agamennoni e gli Edipi, le Antigoni e le Ifigenie, sono personaggi storici, benchè i fatti a loro attribuiti, smarrendosi per

entro a secoli oscuri ed eroici, non sieno giunti ai posteri se non misti a fantasmi ed a favole: e non vi è nulla di comune tra questi ed altri simili casi colle precise mitologiche dottrine, inviluppate sempre di strane allegorie e d' incomprensibili misteri. Può sostenersi tutt' al più che il teatro greco prendea gli avvenimenti da tradizioni favolose. Ma da qual sorgente di più storica certezza furono attinti quelli che servirono di fondo alle tragedie di Macbet, di Lear e di Amleto?

Se le addotte finora non fossero che opinioni spoglie d' ogni segreta tendenza, non mi sarei disteso tant' oltre ad esaminarle. Ma lo scopo di sì peregrina erudizione de' critici è insidioso, chi ben addentro vi mira; poichè si vuol con essa dar sostegno a questo speciale ragionamento: « la tragedia greca è di tempra essenzialmente mitologica; e siccome la mitologia è divenuta un poco assurda pe' moderni, tal che niuno potrebbe riprodurne le finzioni senza riuscir noioso e sazievole a' suoi contemporanei, così non havvi a trarre la menoma utilità dallo studio e molto meno dalla imitazione qualunque di quel teatro; e convien riguardarne le produzioni come quelle reliquie di animali di cui è già spenta la razza, e che per ciò meritano appena di occupare gli ozi e le meraviglie di qualche fanatico antiquario ». Che sia questa l' intenzione occulta dei citati critici, procuriamo di avvalorarne la prova con un esempio cavato da un' altra loro particolare dottrina.

Si è da molti asserito che gli antichi, mirando ad abbellire al più possibile la natura, dirigessero ordinariamente tutti i loro sforzi a trasportar l' anima in un mondo ideale, e quindi ad escluder dalle

loro opere ogni mescolanza di opposti generi. Chi a giudicar dalle apparenze oserebbe dire che questo elogio non sia magnifico? E nondimeno esso tende solo a preparar con destrezza una transizione artificiosa, e dedurne che se la natura reale offre costantemente misto il serio al giocoso, il prospero all'avverso, il nobile al plebeo, il regolare al bizzarro, quello ha unicamente conosciuta la natura e squarciato il velo impenetrabile da cui è involta, il quale ha saputo dipingerla in tutta la varietà di queste sue moltiplici sembianze. Un tal merito è supposto doversi attribuire ai soli poeti romantici: ed era una conseguenza che ognuno prevedea senza troppi sforzi di mente.

Così dunque il senso di quell'elogio avvampante di entusiasmo simulato riesce apertissimo a tutti. Si ponevano in cielo gli antichi, non per divinizzarli, ma per esularli dalla terra; si facea loro una lode che non era apoteosi ma deportazione platonica, onde si gittassero loro a masse onori e ghirlande, sotto condizione che uscissero immediatamente dal suolo della repubblica, come esseri bugiardi che illudeano gli animi con immagini non attinte dal positivo tesoro dell'universo. Confondendosi da prima la materia della tragedia greca che secondo gli eruditi è mitologica, colla idea preesistente alla tragedia greca che certamente non ha in sè nulla di mitolgico, se ne desumeva esser essa divenuta una pianta esotica pe' nostri climi. Asserendosi in seguito che i Greci tendessero ad abbellir la natura, e ad escludere dalle loro opere ogni mescolanza di generi, se ne inferiva qualche cosa di peggio; che la natura cioè non è poi realmente quale i Greci si piacevano a concepirla.

Ma che significa *abbellir la natura?* Questa espressione, presa nel suo senso proprio, è inintelligibile. Se abbellir la natura è accrescerle bellezza, ignoro donde l'arte, il cui solo oggetto è l'imitazione, possa trarre questo singolare aumento di qualità piacevoli: nè d'altra parte saprei comprendere che mai è una natura ritratta, più bella della natura stessa che le servì di originale. Convien dunque prendere quella espressione nel suo senso figurato. Nel linguaggio filosofico tutto è bello nella natura; perchè tutto tende invariabilmente a' suoi fini, tutto concorre a dar maravigliosa armonia al complesso delle tante e sì diverse esistenze di cui ella si compone. Ma considerando la quistione ne' suoi riguardi estetici, si vorrà pur consentire che vi son cose infinite a cui mal converrebbe l'epiteto di belle, e si trovano confuse a ciò che più propriamente merita questo nome; e talvolta gli son frammiste in modo che lo guastano o almeno lo annebbiano.

Certamente lo scopo dell'arte, a partir da questi fatti, è di separare le proprietà dissimili delle cose; e riunendo da un lato tutto ciò che offre caratteri di bellezza, far dall'altro astrazione da tutto ciò che è difforme o semplicemente nullo ed insipido. Si che natura abbellita non altro suona figuratamente che natura scelta. Il poeta fa nelle materie di sua competenza quel che fa l'artefice relativamente a una pietra preziosa, tratta grezza dalle viscere di una miniera: egli non crea, non accresce la bellezza intrinseca del diamante; la mette solamente in mostra depurandola dalle terre e dai minerali estranei che la nascondevano alla vista. Or questa scelta giudiziosa nelle opere della natura, appartenendo all'essenza ed

allo scopo supremo dell' arte, non è un bisogno inerente a tutt' i generi di poesia, a tutti i poeti della terra?

Tutti abbelliscono indistintamente la natura in questo senso, che scelgono in essa con mirabile accorgimento quel che vi ha di veramente bello, e rigettano quel che vi ha d'insipido e di difforme. E non è pur questa la sola difficile impresa in un lavoro d'immaginazione. È necessario inoltre che quelle prescelte bellezze non si rimangono slegate; ma sieno riordinate e commesse in guisa da riprodurre un nuovo tutto che faccia non più discernere donde quelle diverse parti furono successivamente tolte. Ciò è sì vero, che nelle arti del disegno particolarmente non si giugne all' ideale che per questo solo mezzo. Invano il pittore cerca nella realità delle cose un modello unico da ritrarne una Venere: egli ha mestieri di prendere qua e là da molti individui le diverse parti del corpo umano che gli sembrano avere in sè doti di compiuta bellezza; e s' industria di combinarle in modo fra loro che ne risulti un nuovo aggregato nelle sue più eminenti proporzioni.

Era opinione generale presso i Greci, che i pittori pel solo mezzo di siffatti incantesimi fossero capaci d' istruire i popoli nella morale più che i precetti stessi della filosofia. Ed è certa memoria che il filosofo Crisippo usasse di ammaestrar gli Ateniesi nei sentimenti della virtù, raccogliendoli intorno ai quadri che uscivano dal pennello di Polignoto, e spiegandone loro da questo canto i nobilissimi pregi. Noi moderni siamo tardissimi nel comprendere questa riscutita maniera di vedere, per quella velocità di mente di cui ci hanno spogli le troppo analitiche dottrine. E Platone

intanto ce ne sviluppa il senso nel suo Timeo; laddove osserva che ad ottenere sì eminente scopo, la fedele imitazione della natura reale non è pur bastevole agli artisti: poichè questa, considerata dal suo aspetto estetico, è piena d'imperfezioni: onde colui che la togliesse ciecamente a modello senza veruna scelta, non mai perverrebbe ad improntar le sue opere di quel prestigio di eccellenza, da cui può derivar solamente una efficace istruzione morale per gli uomini.

Il sostener quindi doversi prender la natura qual ci si offre allo sguardo, e dipingerla in tutta la varietà delle sue moltiplici sembianze, è maniera di esprimersi ambiziosa e falsissima: poichè quelle sembianze moltiplici e variatissime debbono contener bellezze per somministrar materie a una produzione dell'arte; e di più esser fra loro connesse in guisa da conferir esistenza a un tutto armonico per eccitar meraviglia nello spettatore: altrimente il poeta, il quale è astretto sempre a scegliere per riprodurre, cioè a scomporre le opere della natura per ricomporre sopr'esse un'opera dell'arte, è bruttamente confuso con lo storico, il cui solo incarico è di descrivere accuratamente quel che vi ha di sensibile nell'ordine morale o fisico dell'universo, senza punto impacciarsi a crear di parti nobili combinazioni nobilissime.

E volga e rivolga, ognun vede che questo doppio bisogno è comune ai classici ed ai romantici; perchè intrinseco e proprio a qualunque siesi genere di poesia. Nè stimo io già che gli eccellenti artisti romantici a cui si vuol far merito di non tender mai a scelte bellezze, possano star contenti a questa specie di bizzarra lode, che li mostrerebbe quasi non

d' altro solleciti, se non di ritrarre la natura anche laddove essa ci viene apertamente abbietta e rincrescevole. Sembra per l' opposto che se gli elementi del bello non fossero da essi scelti con giudizio e buon gusto, nè l' arte ch' essi adoperano per gettarli in una forma avrebbe nulla in sè di ammirabile, nè i prodotti che ne risultano sarebbero di vera e libera creazione. E siccome il fatto prova il contrario, mi sia concesso di rifiutare quella lor pretesa differenza dai classici su questo assunto.

Si dirà che le bellezze della natura potendo essere omogenee ed eterogenee, la distinzione posta innanzi dai critici sta in questo, che i classici greci faceano uso delle sole prime, e i moderni romantici delle seconde. Ma da ciò non può logicamente inferirsi, nè che sia difetto in un artista di riunir sole bellezze omogenee in un lavoro d' immaginazione, per cui debba addossarglisi la taccia di non aver conosciuta la natura; nè che le tragedie greche sieno poi così spoglie di tinte eterogenee da non mai ravvisarsi in esse congiunto il serio al giocoso, il nobile al comune, l' ingenuo al magnifico. Quando in un' opera drammatica s' introducono personaggi di diversa indole e condizione, il carattere misto delle bellezze teatrali deriva da ciò, che ognuno parla secondo lo stato sociale a cui appartiene, ed agisce secondo le passioni generose o ignobili da cui è animato. E chi oserebbe dire che le tragedie greche manchino assolutamente di questa necessaria convenienza di azioni e di linguaggi?

Lo schiavo frigio nell' Oreste di Euripide, e il soldato di guardia che nell' Antigone di Sofocle reca al re la novella che a spregio de' suoi ordini il

cadavere di Polinice ebbe sepoltura da mano ignota, offrono amendue un cotal carattere comico e gioviale da far correre il riso sulle labbra dell'uomo più assorto nella tristezza. La nutrice di Fedra in Euripide è così stolta, così ciarliera, così inframmettente che la nutrice di Giulietta in Shakespeare: e la vecchia Gilissa nelle Coefore di Eschilo porta la loquacità e la credula inettezza fino ai termini della farsa. Graziosissima scena esser dovea pur quella che narrasi della prima parte della Prometeide di quest'ultimo, ove un satiro, mirando stupido il fuoco novellamente condotto dal cielo, vi carolava intorno per giugnerlo colle mani e saper che fosse; mentre il nume lo avvertiva sorridendo di aver cura della sua bella barba, perchè il fuoco glie la brucerebbe ov'ei troppo ardisse di scherzarvi. E tutte erano tragedie mirabili; e mille altri esempi avremmo forse di questa mescolanza di eterogenee dipinture, se il tempo non ci avesse involato gran parte di quel ricchissimo teatro.

Mi riserbo di ritornare in seguito su questo argomento per indagar le cagioni onde una simile alternativa di tinte ne' caratteri ebbe più larghi sviluppi in Shakespeare; deducendole non da metafisiche astrazioni, ma dagl'imperiosi bisogni suscitati dal particolar genere di esecuzione, di cui questo insigne poeta si avvenne a rivestire i suoi drammi. Noterò qui solamente che se non si trova indicata ne' Greci altrimenti che per de' tratti leggieri e quasi direi per de' fugaci colpi di pennello, dee ciò attribuirsi alla eccessiva semplicità ch'essi dar solevano ai loro drammatici lavori: semplicità di situazioni e di orditi che non lasciava loro troppo spazio ad estendersi in moltiplici ornamenti; ma che nondimeno somministrava

loro efficacissimi partiti ad arricchire il teatro tragico di più prodigiose illusioni. L'ordine de' fatti esige che quest'obbietto resti anch'esso determinato con la necessaria evidenza.

In prima convien mettere da canto le lutte asprissime a cui la semplicità della condotta ne' Greci die' pretesto fra gli eruditi. I campioni romantici, sempre intolleranti e sdegnosi, an voluto lasciar quasi intendere che fosse difetto derivante da poca fecondità d'immaginazione, per così dar gloria a quei fra i moderni che secondo essi l'hanno a bello studio evitata. I campioni classici, sempre superstiziosi e meschini, si sono per l'opposto industriati di riguardarla come sforzo volontario di sagacissimi ingegni, per così farne a tutti una legge d'imitazione inviolabile e generale. Ma la varia condizione de' tempi dovea pur convincerli a vicenda, che nell'ordir questa specie di poetiche produzioni era impossibile agli antichi di non esser semplicissimi, impossibile ai moderni di non esser più abbondanti e complicati: sì veramente che riesce tanto arbitrario il retribuir loro biasimo o lode per un ordine di cose dettato, non da computi di ragione, ma da istinto di circostanza, quanto stolto il proporlo a modello invariabile da doversi seguir ciecamente, anche laddove niun premente bisogno lo esiga.

Nuovi alla contemplazione della natura, gli antichi la comprendevano in complesso, e ne ravvisavano le sembianze, non come partite fra loro a formare altrettante unità dalla cui addizione risultasse il tutto, ma come fuse e immedesimate in modo che il tutto medesimo apparisse come una sola e grande unità indivisibile ed assoluta. E sceglievano in questo

fondo ingenuo, perchè mancavano di quella varietà indefinita di precedenti esperienze che scomponendo e ricomponendo in mille guise la natura, guida l'intelletto a scorrere alternativamente dal tutto alle parti e dalle parti al tutto, e a notarne i legami e le commettiture con rigorosa precisione di sintesi e di analisi. La vedevano di prima sensazione; cioè grande, splendida, magnifica; ma unica sempre, e per conseguente semplicissima, non essendovi nulla di più semplice quanto l' unità.

Il poeta, avvezzo a vagheggiar questa unità nella natura, la riproducea nelle sue opere come per effetto di un'associazione istintiva di abitudini morali. Nè a scorgerla nettamente, l'immaginazione del poeta ha bisogno di scendere ai minimi elementi come l' ingegno del fisico: la ritrova nella stessa immensità, purchè l'adegui d'un solo impeto, come lampo che percorre in un attimo i due limiti visibili del firmamento. L'eternità e l'infinito sono idee importanti anch'esse unità e semplicità; non perchè abbiano nulla di comune cogli atomi di Epicuro o colle monadi di Leibnitz, ma perchè l' una esclude ogni successione di tempi e l' altro ogni successione di spazi: e sono grandezze semplici ed uniche, benchè vastissime tanto da riuscire incomprensibili alla umana intelligenza.

Quindi se negli antichi la semplicità era un effetto della lor condizione morale; se anche volendo non avrebbero potuto astenersi dall' adoperarla; se splende in essi come pregio di bellezza, senza avere alcun merito d'invenzione; è ugual follia ne' moderni tanto il farne un oggetto di biasimo, quanto un oggetto d'imitazione assoluta. Poichè in questi ultimi, dotati di più ampia istruzione e di sentimento più

energico, il cercar di non seguirla è necessità e non vanto; e il cercar di seguirla è sforzo di menti in delirio che vogliono torturar la natura e tendere all'impossibile; perchè non vi è nulla di più inimitabile quanto la semplicità. Nuovi bisogni, nuovi interessi, nuove combinazioni d'idee esigono imperiosamente altra pienezza di orditi, altra copia di espressione, altro variar finalmente di ombre e di luce.

Il consiglio di esser semplici quanto i Greci primitivi, dato a popoli moderni, maturi nella esperienza della vita e nei progressi del sapere umano, rassomiglia alcun poco a quello che dar si volesse a una vecchia matrona, circondata di figli e di nipoti, per indurla a mostrarsi in tutto ingenua ed innocente come una giovinetta di tre lustri che appena segna con piede incerto la carriera dell'esistenza. Sarebbero vezzi da scimmia; o per dir meglio, non vezzi, ma contorsioni affettate, eccitanti un ridicolo insipido e sazievole. Poichè le età hanno le loro fisonomie e i loro caratteri particolari, e tale invariabili che l'una non può rivestir le forme, le attitudini e le affezioni dell'altra, senza ripudiar quelle che le sono proprie ed inerenti, e uscir de' limiti che dalla natura delle cose le son prescritti.

E vi ha paese in Europa, ove questa smania è passata dalla poesia in generale all'arte di scrivere in particolare: sì che molti si affaccendano a dimostrare doversi a dì nostri imitar nello stile l'aurea semplicità degli scrittori del trecento: come se questa preziosa dote fosse acquisto voluto e procurato da quegli antichi, e non piuttosto conseguenza inevitabile della naturale ingenuità di anime che si affacciavano per la prima volta nelle vie dell'incivilimento. E si dolgono,

e sospirano, e spandono lacrime amarissime allor che veggono spregiati i loro consigli; quasi quel dispregio nascesse da ostinazione volontaria, anzi che da impotenza di stato; e che la semplicità, chi non l'ha ricevuta ingenita dalle circostanze de' tempi, potesse ottenersi per soli sforzi d'imitazione.

Se non che Macchiavelli e Guicciardini sentivano anch'essi quanto fosse bellissima la semplicità de' Fioretti di S. Francesco e delle Vite del Cavalca: ma poteano attingervi lingua vergine e pura, e non ritrarne la semplicità dello stile, che in quelle opere splende per ventura e non per arte. Poichè penetrando coi loro profondi ingegni ne' casi straordinari della vita civile, e scendendo ne' recessi del cuore umano a investigar le sorgenti donde sgorgano irrequiete le passioni or virtuose or colpevoli che danno lume agli avvenimenti della storia, i nudi ed elementari colori dell'iride riuscivano loro insufficienti: ed avean bisogno di ritemprarli in mille svariate mescolanze, a fin di trovare più intense forme di giri, e tinte più analoghe a dipingere convenevolmente quei loro quadri portentosi e vastissimi; e conferivano per necessità nuova di tempi e di circostanze altra forza, altra pompa, altra gravità di armonia alle loro scritture.

Or mi giova, ritornando al primo proposito, l'osservar di passaggio; che per aver tanto svagato nella inutile disputa se la semplicità de' Greci fosse o non fosse da imitarsi, e per avere in conseguenza negletto d'interpretare i vantaggi che ne trassero i poeti di quella nazione, i critici an le più volte mal giudicata l'indole di molte importantissime doti di quel primitivo teatro; sol perchè ricongiugnendosi queste alla

semplicità della condotta, ne erano per dir così generate spontaneamente, e concorreano ad accrescer magnificenza e splendore allo spettacolo. A questa classe di bellezze cooperanti appartengono senza dubbio i Cori, della cui magica influenza nella tragedia greca mi prevalerò per poco a provar nettamente il mio assunto.

Si è sovente disputato a lungo intorno all'origine ed all' ufficio di questo personaggio morale che prendea tanta parte nelle azioni drammatiche degli antichi: e le opinioni che vi si vennero accumulando di tempo in tempo, sono per avventura più lontane dal vero che in divergenza fra loro: poichè sembra che i loro autori siensi piaciuti a combattere acremente in tutt'altro che in questo particolare oggetto, il quale forse non meritava ai loro occhi nè tanta estensione di ricerche, nè tanta asprezza di contese. È però certo che senza farci una giusta ed adequata idea di ciò che gli antichi intendessero di rappresentare sotto l' immagine del Coro, mal confideremmo di penetrar bene addentro nella conoscenza di quel teatro.

Coloro che nelle arti dell' immaginazione amano a correr troppo dietro ad origini storiche, per servirsene come fiaccole atte a chiarir tutti i loro passi, si sono lasciati spesso illudere dalla identità de' vocaboli, ed an confuso le produzioni di Epigene e di Tespi con quelle di Eschilo e di Sofocle, sol perchè le une e le altre si trovarono accidentalmente designate col nome di tragedie. Ho tocco ciò di passaggio nel cominciamento di questo capitolo; e non lo rammento qui se non per osservare che lo stesso è precisamente avvenuto nel Coro. Siccome questa riunione d' individui pensanti, sententi ed operanti in un sol modo

facea la sua apparizione tanto ne' carri che circolavano a rallegrar le feste religiose della Grecia, quanto nel teatro propriamente detto che fu in seguito eretto in Atene, si è inferito da molti che la loro indole fosse identicamente la stessa.

Questa opinione rimarrà forse smentita dal seguente esame sul vero ufficio del Coro tragico. Giovi frattanto notarla per le bizzarre dottrine cui ha dato luogo; e la più singolare è quella che ne lasciò scritta il Metastasio. Ei crede che il Coro, ben altro ch' essere invenzione spontanea de' tragici, tendente a qualche alto e ragionevole fine, fosse stato loro imposto dall' uso che se ne era precedentemente fatto, e da cui senza grave biasimo e dispiacere del popolo non avrebbero potuto allontanarsi: sì ch' egli immagina que' poeti come torturati e smaniosi di non poter espellere quella inetta macchina dalla scena, e di doverla sopra tutto tener là fitta e permanente per tutta la durata dell' azione. Per ora trovi chi può la verità di questo ragionamento; e torneremo di qui a poco a ricordarlo.

La tendenza de' moderni critici a interpretare i grandi fenomeni della poesia con filosofiche astrazioni, li ha in prima determinati a considerare il coro come lo *spettatore ideale* della tragedia. Se non che obbliarono di dirci per qual concorso di bisogni stimano essi che un poeta tragico, il quale parla evidentemente a spettatori reali, potesse poi concepir solamente il disegno d' introdurre spettatori ideali sulla scena. Mentre ha egli nell' anfiteatro migliaia d' individui che veggono ed ascoltano in atto di estatica ammirazione, ignoro qual premente necessità lo astringesse a porne di simili sul palco, perchè ascoltino e veggano

anch'essi in un passivo silenzio. — Ma no, sento dirmi: il coro presso gli antichi facea di più: celebrava la clemenza ed il potere de' numi, esaltava i vantaggi della virtù e la giustizia delle leggi, discopriva il lato odioso delle passioni troppo tumultuanti.....

Confesso che nè di tutto questo mi è pur facile il comprendere l'utilità poetica. Se quei meravigliosi dettati non hanno alcun legame col fatto che si rappresenta, sono tediosi; e se si ricongiungono al fatto, sono superflui: poichè lo spettatore reale può trar da sè quelle considerazioni generiche, e non gli è mestieri che un preteso spettatore ideale si tolga l' impaccio di metter per lui la tragedia rappresentata in un alambicco, per distillarne ad altrui profitto massime eterne ed esclamazioni di sentimento. Non vi ha dubbio che il coro presso gli antichi si addossava ordinariamente questo dottrinale incarico: ma di qui a poco vedremo che ciò era per effetto del suo carattere, e non per effetto del suo ufficio di cui è attualmente quistione; e non è da confondere questi due attributi tanto fra loro dissimili. A ogni modo, basti almeno di aver per ora chiarito che se i Cori operavano qualche cosa dal loro canto, erano attori positivi, benchè di un ordine speciale, e non già spettatori immaginari.

E un evidentissimo argomento di fatto viene a prova di questo assunto. Il primo inventore della vera tragedia, non che far del coro un gruppo di spettatori oziosi e moralizzanti, lo rende sempre partecipe dell' azione, e talvolta gli conferisce personaggio inerente a quella e fondamentale. Nelle Danaidi, per cagion di esempio, il coro si confonde col protagonista; e nelle Eumenidi ha parte così essenziale, che ov'esso ne fosse escluso, non vi sarebbe più tragedia.

Nei Sette a Tebe il coro è minacciato esso stesso con Eteocle da imminente rovina; e nei Persiani ci si mostra vittima del medesimo fato sterminatore che già pesava sul capo di Serse, sì che nell'una e nell'altra di queste due produzioni, anzi che restringersi a filar massime sulle sventure altrui, attira parte della pubblica pietà sulle sventure proprie.

L'oggetto supremo del coro nella mente di Eschilo non era dunque di far da testimonio ideale in un disastro estraneo; nè di comporre trattati di etica dogmatica per istruzione altrui; nè di salmeggiare in onore di qualche festeggiata divinità; nè di rappresentare l'uman genere personificato, come hanno inteso alcuni; nè di esprimere le opinioni morali e politiche del poeta, come an preteso altri. Tutte queste interpretazioni ed ipotesi, dettate dalla trista necessità di metter frasi abbaglianti in luogo d'idee positive, sono volgarissime, ed ugualmente smentite dalla ragione e dal fatto. A indagar l'ufficio del coro, convien ricorrere ai principii della poesia drammatica de'Greci, e consultarne i bisogni, tali che un sentimento vivissimo e squisito li facea nascere per istinto in quei sommi che la inventarono.

Il dolor profondo da cui un individuo è lacerato, eccita sempre delle simpatie morali di pietà e di terrore in colui che per avventura incontrasi ad esserne spettatore. Il che deriva in gran parte da quella vivace attitudine della sensibilità ond'essa trasportasi ovunque movimenti ed affetti analoghi alla sua tempra l'attirano e la ritengono. Siccome questa legge della natura, sì misteriosa in quanto ai principii, è consentita dalla esperienza di tutta l'umana stirpe in quanto ai fatti ed alle conseguenze, non è uopo di

troppi comenti a dimostrarla. È intanto notabile che un tal sentimento di commiserazione per gli altrui disastri può variar di ampiezza e di forza secondo mille particolari circostanze che influiscono ad attenuarne o a rinvigorirne l'impeto. A questa considerazione è da fermarsi attentamente per ben discernere la sola di quelle circostanze medesime che si riferisce al nostro oggetto.

Un uomo che si avvenga in un disgraziato, oppresso da gravissimo infortunio, ma gemente in una deserta contrada senz' altra compagnia che quella dei suoi dolori, proverà in generale una emozione di pietà meno istantanea, meno ampia, meno intensa che se scorgesse quell' infelice circondato da una folla d' individui, atteggiati tutti di afflizione e di lacrime, e intenti colle loro sollecitudini a consolarlo. Donde la ragione di questa differenza, a primo aspetto inesplicabile, e quasi indicante che lo stato d' isolamento e di abbandono in cui si trova un essere colpito da sventura, interessi meno rapidamente in di lui favore l' umanità de' suoi simili, mentre per poco che vi si rifletta dovrebbe accadere precisamente il contrario? La tempra bene approfondita della nostra sensibilità ne dà facilissima la spiegazione.

Abbattendosi in un uomo isolato, l'animo dello spettatore non corre di volo ad armonizzarsi colla sua sciagura, perchè ignorandone la cagione, non sa se l' effetto vi corrisponda; cioè se quella costernazione non sia immaginaria o almeno esagerata. Tanto più che il dolor concentrato e senza conforto di estranee simpatie rende colui che ne è la vittima, muto ed immobile per eccesso di angoscia, e spessissimo anche ributtante e difforme per troppa violenza di contrazione

ne' muscoli e nelle membra: sì che lo spettatore ha bisogno di appressarglisi, di domandargli la cagione di tanto desolamento, di disporlo con affettuoso linguaggio ad espandere nel di lui cuore una parte de' suoi affanni. E non vi ha dubbio che ottenuti i necessari schiarimenti, può egli sentire al vivo lo stato crudele di quell' infelice; e l'idea dell'abbandono in cui lo vede, può anche accrescere e portare al colmo le sue compassionevoli simpatie.

Ma niuno vorrà dissentire che i primi e più ferventi moti della sensibilità sono in questo caso perduti: poich' essa è men direttamente sveglia dallo spettacolo effusivo del dolore, che dalla ragionata conoscenza delle cagioni ond'è prodotto. La pietà che succede, per quanto alta si supponga, non è tutta di spontaneo sentimento, entrando alcun poco il dover morale a promoverla e ad alimentarla: e viene come massa di elettricismo, che non infiammandosi per compressione immediata, si scarica sì ma lentamente per l' atmosfera, e senza che nell' espandersi dia nè lampi nè tuoni. E quante volte non avviene che in simili casi accorrendo noi con interesse verso un uomo che ci sembra da lungi nel più deplorabile abbattimento, non altro alfine scorgiamo in lui che un ebbro in disordine, onde sentiamo in noi la compassione dissiparsi per dar luogo al riso ed al disprezzo?

Per l' opposto, abbattendosi in un uomo gemente in mezzo a numerosa calca d' individui, lo spettatore, benchè ignorar possa ugualmente la cagione della sua sventura, è però certo che l' effetto vi corrisponde; perchè sel vede attestato dalle lacrime degli astanti, ch' ei già suppone istruiti dell' evento di cui si mostrano afflitti. Quelle pietose simpatie che niuno potrà

mai credere deste in altri senza fondati motivi, passano allora con veemente rapidità nella sua anima, la mettono in subita commozione, e la sospingono ad effondersi involontariamente verso l'oggetto di quel generale compianto. Tanto più che il dolor di chi soffre, rallentato dal conforto de' circostanti, offresi mobilissimo ed eloquente, e riveste l'individuo delle più patetiche apparenze: essendo legge invariabile del dolore, che mentre si espande al di fuori a renderne altri partecipe, si equilibra in sè stesso con giusta proporzione, ed anche divien più durevole, perchè più sopportabile da umane forze.

Questo fenomeno si osserva costante per tutte le grandi passioni, anche le più ridenti e fortunate. Per quanto, a cagione di esempio, possa esser viva la gioia che si esprime negli occhi di una giovine donzella nel giorno in cui un nodo indissolubile apprestasi a legarla all'oggetto delle sue affezioni, le simpatie morali dello spettatore che la scorge sola ed assorta nelle immagini della sua felicità, prorompono meno rapide ed espansive che se la vedesse in mezzo a festeggiante famiglia, ove in tutte le parole, in tutti i volti, in tutti gli atti leggesi moltiplicato in cento rallegranti guise il giubilo di cui si suppone colmo il cuore di quella sposa. Aggiungasi che nelle passioni troppo isolate, se il dolore tien del muto e dell'immobile, il piacere tien del folle e del fantastico: sì che quest'ultimo, pari al primo, non prende giusto equilibrio da svegliare analoghe simpatie in altri, se non quando acquista convenienza e misura dal geniale concorso di coloro che innanzi furono tratti a parteciparne.

L'entusiasmo del popolo romano per un eroe che penetrava in trionfo nei recinti della città, non era desto dal solo aspetto del vincitore o dalla minuta conoscenza de' vantaggi risultanti da una riportata vittoria: lo facea nascere improvviso la pompa dello spettacolo, onde da coloro che con acclamazioni festive circondavano da lunge il carro trionfale, le simpatie di cittadina letizia si diffondevano rapidamente nella moltitudine più inerte, e la rinfiammavano per armonia di sensibilità rifluenti, come i flutti che si premono l'un l'altro nel correre ad inondare le più lontane rive. E quella general commozione infondeva ardire ai guerrieri, speranze alla patria, ed orgoglio di gloria, di potenza e di prosperità in tutti gli animi. Or l'applicazione di questi principii al nostro oggetto è di facilissimo intendimento.

I Greci, togliendosi i disastri accidentali della vita a materia delle loro produzioni teatrali, miravano a svegliar nel pubblico affezioni caldissime di simpatia pe' loro tragici eroi. Ma sentivano che ad ottener con prontezza questo effetto nella tanta semplicità ond'essi ordivano le loro situazioni, e per conseguenza nel breve spazio di tempo in cui la rappresentazione durava, convenia predisporvi senza ritardi l'attitudine degli spettatori. E rammentando che parlavano alla immaginazione per mezzo de' sensi furono necessariamente indotti a riflettere che a preparar lo scoppio di simpatie involontarie nell'anfiteatro, non vi era nulla di più efficace quanto il presentarne di già scoppiate precedentemente sulla scena; onde così lo spettacolo del dolore non agisse troppo in lontananza; e che anzi ad evitar computi e ragionamenti che sono il flagello di tutte le arti poetiche, passasse per forza

espansiva di sentimento dalle persone ch' eran più prossime a chi soffriva, a quelle che se gli supponevano più remote.

Quindi l'istituzione del coro tragico, il cui fondamentale ufficio era di rappresentare individui già istruiti e partecipi degl' infortuni del protagonista, il quale rattemprando il dolore in questi con parole di consolazione, a fin di torgli tutto ciò che per violenza di passioni aver potesse in sè di muto, di concentrato e d'immobile, servissero d'organo intermedio a sommovere istantanee coi loro atti le affezioni simpatiche della udienza spettatrice, e a rivolgerla in massa coll' armonia di sentimenti rapidissimi alla commiserazione ed al terrore. Ed era pur nobile ed idoneo un simile espediente, da qualunque aspetto si riguardi; poichè nella pochissima complicazione degli orditi il tragico suppliva con questo energico mezzo a comunicar subito il tumulto de' casi dalla scena all'anfiteatro, ed a rimovere così gli ostacoli che tenendo a lungo sospesa l'altrui sensibilità, potessero nuocere alla veemenza degli affetti ch' ei voleva produrre negli spettatori.

Ed il coro infatti si atteggiava in cento guise a procacciar questo intento, secondo la natura e la disposizione drammatica de' soggetti. Tavolta, come nell'Agamennone, ei non appariva che per divagare in tristi presentimenti e in rimembranze di funesti oracoli, quasi ad annunziar da lungi una sventura di cui però non ancor si aveva alcun vicino indizio: tal altra, come ne' Persiani, esprimea solo una minaccia di possibili avvenimenti, quasi a tener gli animi prevenuti che ov' essi si avverassero involgerebbero tutto in una generale rovina. Talora, come nel primo Edipo,

sembrava esclusivamente occupato de' suoi propri mali, a fin di conciliare in favor suo le affezioni del popolo, e risospingerle poi tutte ad armonizzarle colla tremenda sciagura che si rovescia sul capo di quel principe infelice: tal altra, come nel secondo Edipo, mostravasi ritroso a impietosirsi per far disparire gradatamente l' orror morale eccitato dal protagonista, e sorprendere così più fortemente la commiserazione pubblica per le inudite vicende di cui questi si scopre miserando bersaglio.

Prendendosi ad esame, per esempio, la tragedia dei Sette a Tebe, ciascuno può convincersi che in quella tanta semplicità di situazione il pubblico stenterebbe a commoversi innanzi al tristo spettacolo di due fratelli accorrenti a reciproco esterminio, se i lamenti del coro, istruendolo di quel tremendo pericolo, non lo riempissero sin dalle prime scene di subito raccapriccio. I soli dialoghi di Eteocle e dell' esploratore riuscirebbero insufficienti all' uopo nel carattere ch' era loro assegnato: e l' eccidio de' due principi produrrebbe debolissimi effetti, ove il coro non ne facesse presentire la possibilità con emozioni caldissime di spavento. Quindi è che la magia di quella produzione drammatica si dee principalmente all' intervento del coro, il quale senza molti esordi la fa sorgere efficacissima dalla pietà di cui esso stesso mostrasi compreso, e ch' ei sa diffondere come onda elettrica nell' animo degli ascoltanti.

Dopo aver così determinato l'ufficio del coro tragico, era pur debito del poeta di conservargli in tutta la sua integrità il carattere che gli è inerente. L'immenso infortunio assorbe tutte le facoltà di colui che ne rimane direttamente vittima: sì che inviluppato

nel sentimento de' suoi dolori, egli è incapace di dare adito ad estranee impressioni, e sopra tutto inabile a consultare i dettati della ragione per alleviarsi alquanto o semplicemente distrarsi dello stato crudele in cui si trova. Di là nasce l'inconvenienza, sì destramente evitata da Eschilo e da Sofocle, di render troppo moralizzante il protagonista di una tragedia: poichè quelle filosofiche riflessioni, per ciò appunto che provano una intelligenza libera e padrona di sè stessa, guastano il carattere del personaggio, che dee supporsi tutto raccolto nel sentimento de' mali che sì da vicino l'opprimono.

Ma per quanto l'infortunio sia grande, non mai però assorbe del pari le facoltà di colui che ne resta commosso per semplice simpatia: ei sente al tempo stesso e ragiona; perchè la preoccupazione è nel suo cuore, e lo spirito gli rimane abbastanza sgombro da poter discernere il presente in tutt'i suoi legami col passato e coll'avvenire: onde mostrasi capace di astrazioni riflessive; e le massime sulle miserie della vita, sulla potenza de' numi, sulla necessità di armarsi di una virtù inflessibile per non lasciarsi vincere dalla violenza de' casi, gli vengono assai naturali e spontanee; e gli suggeriscono esempi di tenor consimile; ed ei ne fa pompa colla precisione di una mente riposata che le forma e le riflette, e col vigore di una sensibilità in movimento che le rinfiamma e le avvalora. Da ciò deriva l'attitudine del coro ad esprimere alti pensieri di moralità; i quali appartengono, non all'indole del suo ufficio, bensì all'essenza del suo carattere.

Nè poi questo carattere del coro era una di quelle invenzioni della fantasia che cerca solamente il bello

nell'artificiosa convenienza delle parti: il sentimento lo coglica vergine dalla natura e dalla esperienza. Penetrate per poco nei recinti di una famiglia colpita di fresco da qualche grave sventura: mentre vi scorgerete le vittime assorte nella confusione e nel terrore, gli astanti, per quanto ne sieno vivamente partecipi, vi parranno temperar la loro afflizione con una loquacità filosofica di cui non li avreste altrove creduti capaci. L'uno vi parlerà in tuono sommesso dei decreti imperscrutabili della Provvidenza; l'altro del dovere di sottomettervisi con forza e rassegnazione: di qui preghiere a Dio di scendere a conforto di quelle anime desolate; di là inni alla sua clemenza in favore degl'infelici: questi rammenterà de' simili disastri, avvenuti in tempi e luoghi lontani; quegli promoverà speranze di calma che ordinariamente succedono alle più strepitose tempeste.

A che andar più oltre? I più mediocri vi sembreranno maestri di sapienza morale, e di elegiache esclamazioni, e di liriche immagini, bene o mal connesse alla circostanza presente. E in tanta dovizia di consolatori ve ne avrà pure talvolta degl' importuni, i quali obbliando che il mezzo unico di alleviare l'altrui dolore è di entrarvi a parte con espansioni di cuor sincero e benevolo, stoltamente suppongono che ciò meglio si ottenga col linguaggio di una mal collocata ilarità; e vi riescono sovente con grandissimo danno di coloro ch'essi vogliono distorre dall'afflizione: poichè mentre nulla è più facile quanto il muovere a riso con indiscreti aneddoti un uomo profondamente addolorato, non vi ha nulla di più violento quanto il ritorno del dolore, sveglіantesi misto al rimorso di

aver profanato con un riso fuor di stagione il suo deplorevole stato.

Di quanta utilità e magnificenza riuscisse questa bella macchina sul teatro, è ben agevole di concepirlo. Un gruppo d'individui, fra i quali non tutti sempre parlavano, ma che tutti nei loro atteggiamenti e nella espressione dei loro volti parcano ripetere e spesso ripeteano que' sentimenti mobilissimi che lo spettacolo di qualche grande infortunio facea nascere, dovea di necessità promovere nell'anfiteatro commozioni energiche ed istantanee, e concentrar talmente l'attenzione pubblica nell'avvenimento che si rappresentava, da tenerla ferma nell'interesse, ed incapace di pensare ad altro in tutta la durata dell'azione. Così alla verità del suo ufficio e del suo carattere il coro, influendo sopra tutto a ingrandir l'esposizione e a trasportar d'un tratto l'udienza in altri elementi, riuniva il prestigio di una seduzione meravigliosa ai sensi, alla cui magia era impossibile di resistere.

Ciascun vede in conseguenza quanto la istituzione del coro nella tragedia greca favoreggi le tante svariate opinioni di cui diedi cenno pocanzi, tendenti a rilegare una realità sì positiva nel regno delle astrazioni e de' fantasmi; e sopra ogni altra quella onde il Metastasio s'industriò di trovare analogia perfetta fra il coro di Epigene e di Tespi, e quello di Eschilo e di Sofocle. Se non che, ripeto, il primo si componea di persone espressamente ordinate a cantar salmi in lode di qualche divinità particolare, il secondo di persone destinate a preparare e a sostenere sino al termine colla effusione della loro pietà le simpatie morali del pubblico spettatore, per così rendere il

successo della rappresentazione più rapido, più sicuro, più prodigioso.

Nè le inflessioni musicali onde il coro ne' Greci accompagnava i suoi canti, e le simboliche danze onde animava spesso i suoi movimenti, importano alcuna solida eccezione alla regola dianzi scorta intorno al suo intrinseco ufficio: poichè le une e le altre costituiscono semplici ornati di teatrale spettacolo, che rimaneansi estranei alle cure del poeta, in quanto a solo poeta. Piacevansi que' popoli a far della scena in generale una specie di augusto tempio ove concorressero con nobil gara tutte le arti gentili ad abbagliare i sensi e l'immaginazione de'loro prodigi: non però il concepimento poetico era meno indipendente da quegli accessorii, e l'autore meno astretto a dar ordine, scopo e direzione sua propria a tutte le parti dell'ordito. Per noi infatti cui non è più dato di assistere alla rappresentazione di quelle tragedie, le intenzioni della poesia rispetto al coro risultano apertissime, benchè questo ci venga spoglio alla lettura di ogni corredo di musica e di danza: e tali eziandio risultar doveano per gli antichi, avvezzi a distinguere in quelle vaste combinazioni di cose ciò che apparteneva direttamente ai diversi artisti che cooperavano ad abbellirle.

Convien qui frattanto chiarire un' altra proposizione, che lasciata in termini vaghi, potrebbe far sorgere in seguito degl' intralciatissimi equivoci. Dissi di passaggio che l' intervento del coro, considerato a un tempo nella importanza del suo ufficio e nella integrità del suo carattere, influiva sopra tutto nelle tragedie greche ad ingrandir l' esposizione di là da ogni altro mezzo che l' arte immaginar potesse a renderla

bella e magnifica. Nè pare che in quanto alla realità della cosa mi sia bisogno di provarla con appositi comentari; poichè a pienamente convincersene, basta volgere un'occhiata sulle più eminenti di quelle opere, ove l'apparizione immediata del coro sotto determinati atteggiamenti conferisce al cominciamento dell'azione un apparato di solennità, di pompa e di magia teatrale, che balenando una subita illusione sulla udienza spettatrice, la rapisce alla geometrica tutela de' sensi, e la trasporta di un tratto ne' tempi e ne' luoghi che l'indole degli avvenimenti esige doversi porre innanzi alla fantasia.

È però da tenersi che l'esposizione non ritraeva ingrandimento vero dalla presenza del coro, se non in quanto esso annunziava più o men da lungi la minaccia di qualche accidentale disastro; perchè in questo solo caso, facendo presentir l'uomo luttante colla natura, schiudea vastissime allo spettatore le vie da innalzarsi negl'incommensurabili spazi della natura, e lo predisponeva occultamente a simpatie generose per l'infortunio soprastante al personaggio del protagonista. Non vuolsi perder d'occhio questa circostanza; essendo un simile effetto impossibile a concitarsi per l'organo del coro, laddove il fondo dell'azione rappresenta soli contrasti di virtù e di delitti; e leggeremo altrove in questa differenza una delle ragioni positive onde il coro, influendo sempre a dar magnificenza all'esposizione in Eschilo ed in Sofocle, riusciva ozioso talvolta e improduttivo in Euripide, ove la situazione fondamentale venia tracciata con diverse norme. Il che ci fornirà nuovo argomento a mettere in luce la preferenza dell'un genere sull'altro per crescer da questo canto le doti poetiche e teatrali della tragedia.

Queste considerazioni menano indirettamente ad un'altra che serve a completarle. Gli antichi Greci scrissero le loro tragedie in versi; e i moderni furono solleciti a seguirne l'esempio, senza forse darne a sè stessi alcuna plausibile ragione, o ancor forse ravvisandone la convenienza per sola forza di poetico istinto. Ma nella seconda metà del secolo decimottavo, dopo il tentativo isolato, e dirò anche prestamente e meritamente dimentico, che ne fece Giambattista di Velo in Italia, sursero in Europa alcune anime prosaiche, le quali si avvisarono di riguardar la poesia de' versi nella tragedia come di un uso arbitrario, dettato probabilmente ai Greci dalla lor religione per Omero, ed ai moderni dalla lor religione pe' Greci. Le metafisiche sottigliezze che si piacquero ad accumulare su quest'oggetto, sono ormai note a tutti; e tali alambiccate che non avrebbero fatto proseliti, se il desiderio di acquistar popolarità alla nuova dottrina non avesse lor suggerito un argomento assai splendido in apparenza.

La tragedia rappresenta l'uomo, che agitato e percosso da tristissime vicende, non può astenersi dall'esprimerne gli effetti cogli accenti del più vivo dolore. Ma l'uomo parla egli in versi?.... esclamarono coloro in tuono di trionfo, e contraffacendo il salto di Archimede, allor che trovò la soluzione di un problema lungamente investigato. Questo moto arguto, avente faccia di matematica evidenza, parve irrepugnabile; e die' stupore a molti il riflettere come l'osservazione fosse sfuggita ai tragici per tanto corso di secoli. Ond'è che coloro i quali per mostrarsi d'ingegno indipendente amano piuttosto di ritrarre il bizzarro ed il difforme con abito di novità, che il bello

e il dignitoso con vecchi ornati, abbracciarono immediatamente il nuovo dogma, e l'affiancarono al solito dell'autorità imperiosa della natura. Quindi l'origine della tragedia in prosa, che quantunque tentata fin dal 1586 dal citato di Velo, il quale scrisse in prosa la sua tragedia di Tamar, e pubblicò espressamente un opuscolo a giustificarla, fu pur considerata, specialmente di là dal Reno, come una scoperta ancor più celebre di quella dell'America.

L'uomo parla egli in versi? — No certamente nelle volgari occorrenze della vita giornaliera. Un figlio prediletto della oziosa voluttà non adopera sicuramente che della vilissima prosa, allor che levatosi il mattino, si aggira quasi fantasma vivente per le sue stanze; e intrattiensi successivamente col suo parrucchiere, col suo sarto, col suo calzolaio, e talvolta co' suoi creditori che per nobiltà di animo ei suole tacciar sempre d'importuni; e riceve un insipido biglietto dalla sua favorita, a cui sbadigliando scrive una risposta ancor più insipida; e venuto finalmente a noia di sè stesso, accingesi ad uscir di casa per recarsi a noia di altri. Ma il linguaggio delle grandi passioni non è intrinsecamente ritmico e musicale? Par che la sola esperienza basti a chiarirlo.

Quando un individuo è colpito o semplicemente minacciato da spaventevoli disastri, la espressione de' suoi dolori riveste immediatamente forme di eloquenza che non an nulla di comune cogli ordinari modi della favella volgare. E sembra che la sua anima, obbligata a lanciarsi di fuori per non esser messa in pezzi dalla violenza de' suoi movimenti interni, comunichi alle sue parole la veemenza di un torrente cui una subita accumulazione di acque spinge romorosamente a

traverso delle campagne. Nella costernazione che l'agita, un'insolita energia è trasfusa ne' suoi atteggiamenti e ne' suoi detti; sì ch'egli non più parla com'è costume, bensì verseggia e canta, senza che il sappia o il voglia; e mostrasi tutt'altro da quel che per avventura soleva nelle abituali e tranquille circostanze della vita.

E a questo solo fenomeno si ricongiungono le più lontane origini della versificazione e del canto. Il poeta ed il musico primitivo si accorsero che l'uomo dominato da tumultuanti affezioni conferiva altra costruzione di giri, altra inflessione di accenti, altra digradazione di suoni a' suoi discorsi. Volendo in conseguenza dipingere un simile stato di accresciuta sensibilità morale, l'uno creò le combinazioni ritmiche delle parole, l'altro le conseguenze armoniche delle voci: o piuttosto non le crearono, ma le ritrassero intatte dalla osservazione di una natura visibile ed animata. Il verso ed il canto esistevano infatti nelle lingue, prima che l'ingegno ve li discernesse o che l'arte si studiasse d'imitarli. Il breve ed il lungo, il leggiero ed il pesante, e le infinite varietà sonore che fan sentirsi nella pronunzia de' vocaboli, non sono che altrettanti elementi di ritmi poetici e di note cantabili.

E donde l'uomo avrebbe tratta la poesia e la musica, se l'indole delle lingue non ne avesse contenuto il germe vivificante? Le creazioni dal nulla non appartengono punto a quest'essere, se già per eccesso di vanità non voglia farsene un Dio. E le lingue primitive erano ancor più musicali e poetiche; perchè tuttavia nude di forme analitiche, esprimeano sensazioni e bisogni con tutto l'impeto di una natura che nasce. Le stesse interiezioni su cui fu tutto eretto

l'edificio delle favelle, non sono altro in sostanza che note sonore della più ingenua semplicità. L'uso adunque di scrivere in versi le loro tragedie non fu dettato dal capriccio ne' Greci, ma dal solo ed imperioso bisogno di far concorrere l'arte alla più fedele imitazione della natura, la quale ha dato qualità musicali e ritmiche al linguaggio di tutte le passioni umane.

Nè a concepir quest'ordine di cose vi ha poi nulla che esiga straordinari sforzi di mente. Entrate per poco in que' luttuosi recinti, ove una madre, una sposa, un'orfana famiglia deplora la perdita di ciò ch'essa avea di più caro sulla terra: penetrate alquanto in quegl'inquieti recessi, ove potenti e impotenti luttano a gara straziati dalle vipere dell'ambizione, dell'ira, della vendetta, del rimorso; e scorgerete l'espressione dell'angoscia negli uni, delle avide cure negli altri, rifiorita con forza di accenti nelle parole, di numeri nelle frasi, di cantilene nelle voci, di metafore ne' pensieri, che non vi sarà possibile di rinvenire nel linguaggio di uomini compresi da più temperate passioni. E l'uso costante de' popoli di rivestir di forme poetiche e musicali le preghiere ond'essi fan del continuo risonare i loro tempii, che altro indica se non l'esaltazione di anime, le quali a mettersi in piena corrispondenza coll'infinito, an bisogno istintivo di abbandonare al tutto i modi gelidi e scoloriti della favella volgare?

Seguendo le orme della gretta filosofia di cui lo scorso secolo era disgraziatamente infatuato, Diderot confonde ciò che vi ha di obbiettivo con ciò che vi ha di subbiettivo nelle nostre idee, allor che piacesi ad osservar gravemente, non potervi essere due distinte

forme di linguaggio, una di prosa, l'altra di poesia, sol perchè l'immagine qualunque che il linguaggio esprime, debb'esser necessariamente una ed invariabile, come la natura stessa che la fa nascere in noi. Non è al certo da tenersi, che pari a lucido specchio, la nostra anima passivamente concepisca e rifletta le sembianze delle cose che la colpiscono, secondo la vecchia metafora e falsissima usata nelle scuole. Quando le impressioni esterne non si arrestano alle sole nostre facoltà comprensive, e vanno ad investire e sommovere le nostre facoltà puramente affettive, un nuovo mondo sorge istantaneo in noi, di cui se i nudi elementi an sempre i loro geometrici tipi al di fuori, i complessi che ne risultano al di dentro, sono tutti di nostra creazione spontanea; ed acquistano tal grado di ampiezza, di vivacità e di fermento, che il comun linguaggio non è più atto a rappresentarne le variabili ed infinite modificazioni. Come altrimenti spiegar la tanta diversità di forza nelle passioni degli uomini, mentre al tutto identica si mostra spesso l'indole degli oggetti che le producono?

Questa verità di sentimento fu così nota presso tutte le nazioni della terra, che tutte, nelle loro più remote origini, consacrarono alcuna lor particolare favola allegorica per nascondervi entro in questo solo senso le tradizioni ricevute intorno alla primitiva scoperta del ritmo e del metro. In quel poema eroico indiano che ha per titolo il Ramayan, raccontasi che il famoso Valmiki, trovandosi ancor giovinetto nella solitudine di una ridente campagna, erasi fermato a vagheggiare una coppia di augeletti che fra i rami di un albero stavasi tutta intenta ed assorta nelle delizie dell' amore. Ma vedendo in un subito il maschio

cader trafitto dal dardo di un cacciatore, e la femmina espandersi desolata ne' più lugubri ed acuti lamenti, ei ne restò commosso in guisa che gli uscirono dal labbro accenti di pietà, i quali, senza ch' egli il pensasse, aveano un metro ed un ritmo: ond' egli si sentì poeta, e segnò in tal modo il cominciamento alle arti poetiche in quella regione. Or questo apologo antichissimo non rappresenta l'universal consenso degli uomini, che da per ogni dove le forti passioni si esprimono sempre e naturalmente in versi?

I poeti greci preferivano ordinariamente il giambo nel versificare le loro tragedie; perchè, dicono alcuni, questa specie di verso avvicinasi di molto al favellar comune. Aristotile intanto vi scorge qualche cosa di più che una semplice rassomiglianza. Egli attesta di aver ripetutamente osservato, che in un crocchio d'individui riuniti per conversare insieme, non prima comincia il dialogo a riscaldarsi, che il discorso prende a quando a quando numero e ritmo di giambo, senza che alcuno degl' interlocutori se ne avvegga o ve lo introduca a bello studio: per poco poi, egli soggiunge, che la disputa si avanzi, e che le passioni del contraddire e del difendersi si rinfiammino a vicenda, vi si sente sgorgare spontaneo anche l'esametro, benchè con meno di frequenza dell' altro. Questo pratico fatto che può forse notarsi presso tutte le nazioni che parlano una lingua pittoresca ed armoniosa come la greca, mentre spiega la consuetudine di quel metro, adottato all'uopo con sì squisito giudizio dagli antichi tragici, non risponde altresì vittoriosamente a coloro i quali stimano poter imporre silenzio ad ogni avversario, domandando con tuono d'ironia se l'uomo ha egli mai parlato in versi?

La prosa dunque che alcuni moderni giudicarono dover sostituire ai versi, non che affarsi meglio alla convenienza drammatica, la distrugge; perchè confonde la condizione puramente animale con la condizione sensitiva e morale dell' uomo. Ed è pur vero che questa essenzial differenza non restò loro interamente ignota: poichè nel dettare le loro tragedie si guardarono bene di usar la prosa de' mercati e delle bettole; e ne crearono a bella posta un'altra espressamente florida, ridondante, tornita, esagerata, tratti dal segreto impulso di dare alla scena un linguaggio più adatto alle passioni che vi si rappresentavano: sì che tradirono i loro fantastici sistemi a maggior trionfo di quella verità ch' essi credeano poter dispregiare in apparenza; e non uscirono di un campo ove altri erano entrati per sicuri ed aperti sentieri, se non per introdurvisi di soppiatto per vie tortuose e stranissime. Ma se l' uomo non parla in versi, ov' è mai ch' egli abbia parlato questo nuovo genere di bizzarra prosa?

È certo che gli abitanti della Grecia sapevano anch' essi che nella vita giornaliera non si parla in versi: ma velocissimi a sorprendere i misteri della natura, che le più volte si rimangono ignoti, sol perchè l'abitudine di averli sempre presenti ci distrae dalla curiosità di osservarli con attenzione, non prima essi videro sulla scena situazioni, carattere ed affetti straordinari, che non reputarono modo nè arbitrario nè stolto in udirli espressi con tutte le forme di una locuzione ritmica e numerosa. Tanto più che quelle opere erano scritte, non per lettori oziosi cui nulla appaga, perchè nulla è capace di rompere in essi il letargo della noia; non per eruditi incontentabili che

cercan compenso alla loro inattitudine di produrre, straziando per via di preordinati sistemi le produzioni altrui; non per filosofi severi ai quali non piace altra verità che quella incastrata ne' termini di un geometrico ragionamento.

I poeti che fiorirono in età remotissime, oltre al valore intrinseco dei loro ingegni, erano di più favoriti dagl' influssi di una propizia fortuna. Parlavano direttamente alla mobile fantasia de' popoli; drizzavano i loro colpi ad anime non agghiacciate da presuntuose dottrine; miravano a svegliare accordi unisoni in una folla di cuori non preoccupati; e le loro immagini correano libere ad armonizzarvisi, come venti che percossi appena i primi alberi di una selva, diffondono il loro movimento ad agitarla tutta in brevissimi istanti. Erano sacerdoti della natura innanzi ad uomini ingenui, i quali pieni della sua divinità, ne intendevano immediatamente gli oracoli; e pari a profeti legislatori, li guidavano a vita meno feroce per mezzo degl' incantesimi della bellezza e della effusione de' più nobili sentimenti.

E la tragedia segnatamente nasceva in tempi di generale entusiasmo per tutto ciò che vale a dar nuovi stimoli ai moti generosi dell' anima. I poemi di Omero che rammentavano le prime glorie della greca civiltà, erano cantati ed accolti con meraviglia nelle diverse solennità politiche e religiose della Grecia. Terpandro avea giunte altre corde all' antica lira; e pe' nuovi concenti di melodia che ne aveano tratti Arione e Stesicoro, i Greci la udiano già da gran tempo risonar con fremito variatissimo degl' impeti guerrieri di Tirteo, de' teneri lamenti di Saffo, delle patetiche elegie di Mimnermo, delle libere ispirazioni di Alceo,

de' funebri canti di Simonide, de' disordini ditirambici di Bachillide, de' voli portentosi di Pindaro, e de' voluttuosi ozi di Anacreonte.

Nè fu pei soli incanti dell' immaginazione che tanti germi di vita già prorompeano: lo scotimento era universale, ed investiva da tutt' i punti quella privilegiata parte dell' uman genere. Legislatori profondi erano successivamente apparsi a mitigar la barbarie de' secoli e a riordinare in meglio le sorti civili e domestiche di sì beate regioni: oratori eloquentissimi tuonavano dalle tribune a discernere, a sostenere e a render prosperanti gl' interessi della loro patria: filosofi innumerevoli ivano indagando dai loro pacifici licei gli utili segreti della natura fisica ed intellettuale: tutti finalmente eccitavano l' ammirazione pubblica, se non per la piena verità delle loro diverse dottrine, almeno per la nuova sapienza di cui aprivano le abbondantissime fonti, non che per l'audacia, per l' altezza e per la indipendenza di quei loro felicissimi ingegni.

Le condizioni di fatto della società politica non veniano meno propizie al sostegno di così prodigioso movimento morale. La Grecia era generalmente lieta di stati ubertosi e popolari: guerre fortunate le aveano già dato il sentimento della sua forza e della sua dignità: e fiera quanto gelosa delle sue libere istituzioni, ella sapea farle rispettare dal rapace straniero, di cui preveniva col senno o disperdeva colle armi gl' iniqui ed ambiziosi attentati. Il sole di Maratona e di Salamina versava torrenti di luce sulle città federate contra i tiranni di Oriente; e i più bei riflessi irradiavano i recinti della intrepida Atene, che risorgendo magnifica dalle sue stesse rovine, si abbelliva

come per magia ne' portenti delle arti di Fidia e di Policleto.

Poichè veramente se in quelle epoche avventurate i poeti e gli artisti rappresentavano grandi imprese, i popoli ne eseguivano di ancor più grandi: e la fantasia imbattevasi in ampi spettacoli di realità, ovunque si volgesse: e tutte le affezioni domestiche, civili e religiose parcano immedesimate e concorrenti in complesso ad esaltar gli spiriti di là dalla sfera delle meschine abitudini di una vita puramente animale. Fu in mezzo a così favorevoli circostanze che Eschilo, ancor tutto raggiante della gloria de' prodi, e coperto di onorate ferite, appariva come un benefico Dio ad annunziare a' suoi concittadini un nuovo e intentato genere di morali delizie. In tanta armonia di nobilissime disposizioni sensitive, poteva egli non incontrar da per ogni dove successi ed applausi?

FINE DEL PRIMO VOLUME.

# INDICE

## DE' CAPITOLI CONTENUTI NEL PRIMO VOLUME.

## INTRODUZIONE.

SOGGETTO E SCOPO DELL' OPERA.



## CAPITOLO I.

DE' DUE GENERI FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA.

## CAPITOLO II.

DELLE DIFFERENZE CHE ESISTONO IN QUANTO AGLI EFFETTI FRA I DUE GENERI FONDAMENTALI DELLA TRAGEDIA.



## CAPITOLO III.

DELLA DIVERSITA' DI DOTI OSSERVATA DAI CRITICI NELLA POESIA ANTICA E MODERNA.

## CAPITOLO IV.

DELLE DOTI PLASTICHE O PITTORESCHE, RAVVISATE DAI CRITICI NELLA TRAGEDIA.



## CAPITOLO V.

DE' PRIMI LINEAMENTI ONDE FU CONCEPITA LA TRAGEDIA GRECA.